Юрій ЯСИНОВСЬКИЙ

КУЛИЗМ'ЯНІ НОТОВАНІ ПАМ'ЯТКИ КНЯЖОЇ ДОБИ

Нотована книга княжої доби поки що вивчена недостатньо. Фактично сучасна історіографія оперує переважно спостереженнями та висновками дослідників другої половини XIX — початку XX ст. Найвагомішою тут є праця В. Металлова „Богослужебное пение русской церкви в период домонгольский по историческим, археологическим и палеографическим данным" (Москва, 1912)[1], яка донині не втратила своєї актуальности та наукової вартости. Згодом, використавши джерельний матеріал праці В. Металлова, окрему розвідку про найдавніші нотні пам'ятки княжої доби опублікував Ф. Стешко[2].

Значно поважнішими в останні десятиліття є загальні археографічні опрацювання перґаментних кулизм'яних пам'яток, завдяки яким уточнені їх датування і територіяльна локалізація, поліпшена типологія змісту тощо. Комплексне опрацювання давніх перґаментних пам'яток зумовило появу спеціального Зведеного каталогу[3]. Каталог дає усебічну інформацію про давні слов'яно-руські рукописи, у тому й нотовані кулизм'яні: шифр і сучасне місце зберігання, археографічну й палеографічну характеристики, короткий опис змісту, найважливіші марґінальні записи, повну бібліографію описів і досліджень. У багатьох випадках переглянуте й уточнене датування. „Сводн. кат." подає необхідну інформацію про той чи інший нотований рукопис, а велика кількість допоміжних покажчиків прискорює пошуки.

„Сводн. кат." розширює коло відомих нотованих рукописів XI—XIII ст. Так, якщо В. Металлов оперував 25 такими рукописами, враховуючи спис-

---

[1] Це друге розширене, виправлене та уточнене видання праці В. Металлова; перше з'явилося під трохи іншою назвою: Металлов В. М. Богослужебное пение русской церкви. Период домонгольский.— М., 1906.— Ч. 1—2.

[2] Стешко Хв. Джерела до історії початкової доби церковного співу на Україні // Праці Українського високого педагогічного інституту ім. Михайла Драгоманова у Празі. Науковий збірник.— Прага, 1929.— Т. 1.— С. 425—440.

[3] Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI—XIII вв. — М., 1984 (далі — Сводн. кат.).

ки XIV ст., а „Предварительный список“[4] фіксує 30 слов'янських нотованих рукописів (і також враховуючи пам'ятки XIV ст.), то „Сводн. кат.“ збільшує їх кількість до 74. Тут уперше враховані пам'ятки з т. зв. тета-нотацією (30 списків). Декілька рукописів свого часу було роз'єднано, й тому загальна кількість одиниць збереження з нотними знаками у „Сводн. кат.“ сягає 82.

Абсолютна більшість нотних кулизм'яних рукописів XI—XIII ст. нині зберігається у Росії. В Україні сьогодні є лише п'ять таких пам'яток.

* * *

Найдавнішим і найрозповсюдженішим типом нотованих гимнографічних збірників княжої доби були М і н е ї . Серед них узагалі є найдавніша слов'янська книга з нотними знаками, т. зв. Путятина мінея XI ст. (Соф., 202, „Сводн. кат.“, № 21).

Назва Мінея походить від грецького μηνεα — „місяць“, оскільки тексти церковних відправ (служб) у ній укладені за місяцями. Нотні Мінеї відомі двох видів: службові, що містять відправи за днями кожного місяця*, і празникові, де відправи укладені за вибраними святковими днями (празники та ін. значніші свята і дні особливо шанованих святих і преподобних)[5]. Кожен окремий кодекс службової Мінеї містить відправи одного місяця, зрідка двох-трьох. Повне річне коло Міней становить 12 книг, які йменуються за місяцями: січнева, лютнева і т. д. Княжа доба не зберегла повних комплектів нотованих Міней; найповнішим є комплект 10 службових Міней з новгородського Софійського собору (бракує березневої та липневої книг).

Службові та празничні Мінеї нотовані двома видами безлінійної нотації: кулизм'яною (знаменною) і тета-нотацією. Нотовані службові Мінеї XI—XIII ст. збереглися у 17 списках. З них 12 нотовані повністю: 10 з комплекту Софійського собору (Син., 159—168; „Сводн. кат.“, № 78, 80, 81, 83, 84, 85, 87, 89, 91, 94); два інші списки збереглися в уривках — вереснева (?) (Бичк., 3664; „Сводн. кат.“, № 79) і груднева (Тип., 96; „Сводн. кат.“, № 159). П'ять списків нотовані поодинокими нотними знаками, тобто тета-нотацією: вереснева (Тип., 84; „Сводн. кат.“, № 7), жовтнева (Тип., 89; „Сводн. кат.“, № 8), травнева Путятина (Соф., 202; „Сводн. кат.“, № 21)[6], вереснево-жовтнева (Соф., 188; „Сводн. кат.“, № 63), листопадова (Тип., 91; „Сводн. кат.“, № 9). Зауважимо, що нотовані службові Мінеї з фраґментарною тета-нотацією є узагалі найдавнішими нотованими книгами на Русі: це чотири списки XI ст. (Тип., 84, 89 і 91, Соф., 202) та один початку XII ст. (Соф., 188). Помітною є тенденція до завмирання цієї нотації аж до її повного зникнення у наступні століття.

Скороченим варіантом службових Міней є празнична Мінея. Усі вісім її списків також нотовані тета-нотацією і датовані XII—XIII ст.: Тип., 131

---

[4] Предварительный список славяно-русских рукописей XI—XIV веков // Археографический ежегодник за 1965 г.— М., 1966.— С. 177—272.

* У літературі іноді зустрічається тавтологічне визначення „Мінея місячна“; „Сводн. Кат.“ слушно усуває цю недоречність.

[5] W e l l e s z E. A History of Byzantine Music and Hymnography.— Oxford, 1961.— P. 135.

[6] Нотні знаки — фіти — у Путятиній мінеї є на арк. 102 і 134 зв. (у „Сводн. кат.“ вказані арк. помилкові: 101 і 132). Фітні знаки є у службі Симеону, де виписані над словами „о Симєонє“ та „житѣє“. На арк. 135 стихира Успінню Богородиці нотована повністю.

(„Сводн. кат.", № 76 — вересень-лютий), Тип., 98 („Сводн. кат.", № 207 — грудень-січень), Одеська НБ., І/4 і Срезн., 59 (роз'єднаний список, „Сводн. кат.", № 359—358 — березень-серпень), Одеська НБ., І/5 („Сводн. кат.", 360 — лютий, квітень, серпень), Син., 895 („Сводн. кат.", № 176 — лютий-серпень), Осн., Q. п. І. 40, Григ., 42 і Зографський монастир на Афоні № 45 (роз'єднаний список, „Сводн. кат.", № 356—357)*, Тип., 130 („Сводн. кат.", № 155 — листопад-січень), Осн., Q. п. І. 12 („Сводн. кат.", № 126 — вересень-листопад[7]. Мабуть, до цього ж типу празничної Мінеї слід віднести рукопис Соф., 385 („Сводн. кат.", № 218), яку прийнято визначати як „Празники із вставками з Тріоді Цвітної". Рукопис містить канони та сідальні на празники, починаючи з Воздвиження до неділі Всіх Святих, включно з канонами Цвітної Тріоді. Такий тип укладу нагадує пізніші нотолінійні українські Ірмолої[8]. Три з названих списків празничної Мінеї за мовними особливостями є так званого середньоболгарського ізводу: Драганівська мінея або Зографський трефологій (Q. п. І.40, Григ., 42, Зограф., 55), Григоричева або Добриянова мінея (Одеська НБ., І/4 і Срезн., 59) та список Одеської НБ., І/5. Вважають, що празнична Мінея як тип пісенної літургійної книги виникла раніше службової Мінеї, оскільки первісно богослужіння зосереджувалося головно на святах[9].

Збереглося чимало ненотних службових Міней XI—XIII ст. (33), пісенні тексти яких співали з пам'яті.

Прийнято вважати, що майже всі збережені нотовані Мінеї (25) є північноруськими, хоча прямих вказівок про це немає. Декілька списків, мабуть, можна вважати південноруськими. В. Металлов до таких відносив уривок грудневої службової Мінеї Тип., 96[10], а В. Ягич південноруською вважав ненотну службову Мінею Тип., 92[11] та згадував про такі ж пам'ятки в іншій праці[12].

Декілька Міней називає імена переписувачів. Так, вересневу й жовтневу службові Мінеї 1095—1096 і 1097 рр. створив Домка, у схимі Яків (Тип., 84. і Тип., 89); останні дев'ять лінійок записав Городѣн. Листопадову службову Мінею 1097 р. переписав Бѣлин (Бѣден?) (Тип., 91), а травневу Соф., 202, ймовірно, Путята (XI ст.). Переписувач Ілля, колишній „попин" св.-Вознесенської церкви, створив празничну Мінею XII ст. (п. 131). Іншу празничну Мінею 1260 р. переписував Левкий за старости Якова церкви св. Георгія; аркуші 213—232 цієї пам'ятки 1352 р. дописував Василій Осипов (Син., 895).

Отже, відомо сім імен переписувачів, що працювали над створенням Мі-

---

* Ще один уривок цього кодексу 1890 р. зберігався на Афоні в монастирі Святого Пантелеймона, який здавна заселяли і часто відвідували українці.

[7] У цьому списку нотовані лише співи на великі свята, причому спершу в XII ст. були нотовані тільки арк. 1—7, 18—19 і 21—25; на інших аркушах (43—44,109 зв.—110 зв. та 167 зв.—169 зв.) нотні знаки проставлені пізніше.

[8] Див.: Ясиновський Ю. Український нотолінійний Ірмолой як тип гимнографічного збірника: зміст, структура // Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії.— Львів, 1993.— Т. CCXXVI.— С. 48.

[9] Ягич В. Служебные минеи за сентябрь, октябрь, ноябрь в церковно-славянском переводе по русским рукописям 1095—1097 гг.— СПб., 1886.— С. L.

[10] Металлов В. М. Богослужебное пение...— С. 196, 220.

[11] Ягич В. Критически заметки по истории русского языка // Сборник Отделения русского языка и словесности (далі — ОРЯС).— СПб., 1890.— Т. 46.— № 4.— С. 26, примеч.

[12] Ягич В. Служебные минеи...— С. XCVII.

ней і чотири рукописи з точною датою написання. Цей факт заслуговує на увагу, оскільки така традиція на українському ґрунті зазнає подальшого розвитку, тоді як у Росії вона згасає.

За змістом службові Мінеї є літургійними пісенними книгами, які містять гимнографічні співи в порядку їх розміщення у відправах свят і пам'ятей святих та преподобних за днями кожного місяця. Служби мали постійний склад і порядок розміщення. Центральне місце мінейних служб займає канон[13], що складається з дев'яти (найчастіше восьми) пісень. Кожна пісня, своєю чергою, складається з трьох-чотирьох тропарів. Пісні починаються ірмосами, за мелодико-ритмічними моделями яких співали тропарі. У давніх Мінеях ірмоси переважно не виписували, а лише вказували їх початкові слова. Така традиція збереглася пізніше в нотолінійних Ірмолоях, де у випадках повністю нотованих канонів на початку кожної пісні зустрічаємо початкові слова необхідного ірмосу; самі ж ірмоси є у тих же Ірмолоях, але в інших розділах.

Канон як центральний розділ служб супроводжується іншими жанрами, значення та порядок яких змінювалися у процесі історичного розвитку служб та літургійних книг. Найважливішими з них є сідальні, кондаки та ікоси, а також різні стихирі. У нотованих Мінеях нотні знаки виставляли над словесним текстом, який не мав характерних для ненотних текстів скорочень, виносних букв і титлів. Піснеспіви, що супроводжували канони в Мінеях, записували без нотних знаків (сідальні, кондаки, ікоси); причому їх тексти рясніли титлами, виносними буквами та скороченнями слів[14]. Ці факти свідчать про зумисне невиписування нотних знаків, що було пов'язане із змінністю цих додаткових співів. У найдавніший період ці перемінні співи, що супроводжували канони, поряд з іншими подібними і також з нотними знаками, вміщували Кондакарі.

Найдавніші Мінеї мали трохи інший уклад як за кількістю стихир та інших жанрів, так і за порядком їх розміщення, на що вперше звернули увагу укладачі фундаментального опису рукописів Синодальної збірки А. Горський і К. Невоструєв[15], а пізніше В. Яґич[16]. Так, у Мінеях XI ст. стихирам і канонам передують сідальні та, якщо такі виписували, кондаки й ікоси. Але вже з наступного XII ст. започатковано звичай укладати сідальні в канонах після третьої пісні, а кондаки з ікосами — після шостої. Єдність канону стає головним правилом в укладі співів Міней.

В. Яґич вказав на ще одну особливість змісту найдавніших руських Міней. На один і той же день часто припадає по дві відправи і спершу обидва канони йшли послідовно один за одним. Пізніше обидва канони з'єднували в одне ціле: спершу в пісні йдуть тропарі одного канону, потім

[13] Назви церковних співів у старослов'янській і українській мовах існують у трьох формах: без перекладу (канон, ікос, ірмос, тропар та ін.), у перекладах-кальках (вослідування, піснеспів, сідальна) та власне переклад на місцевий відповідник (ода—пісня). Докладніше про це див.: Ягич В. Служебные минеи...— С. XLIX; Горбач О. З історії української церковно-музичної термінології.— Мюнхен, 1965; Ясиновський А. Музичні терміни грецького походження в „Лексиконі" Памви Беринди// Екологія культури: історія, традиції, сучасність.— Львів, 1990.— С. 65—66.

[14] Ягич В. Служебные минеи... — С. XLIII.

[15] [Горский А. В., Невоструев К. И.]. Описание славянских рукописей московской Синодальной библиотеки.— М., 1855—1869.— Отд. III, ч. 2.— С. 77—80.

[16] Ягич В. Служебные минеи...— С. LII—LIII.

другого і так усі дев'ять пісень. Пізнішим нотолінійним Ірмолоям відомі обидва типи укладу канонів.

У Мінеях також трапляються слов'янські та руські доповнення, що засвідчує активне сприйняття візантійської гимнографії і прагнення пристосувати її до місцевих умов. У вересневих Мінеях (Тип., 84, Син., 159, Соф., 188) є служба В'ячеславові Чеському. Празнична Мінея кін. XIII — поч. XIV ст. (Соф., 382) має руські пам'яті: перенос мощей св. Миколая Мирлікійського (9 травня) та Успіння князя Володимира (15 липня). У серпневій Мінеї XII ст. з комплекту Софійських міней у службі напередодні Успіння Богородиці (14 серпня) є три стихири на Оновлення Храму (Син., 168, арк. 75). Припускають, що мова йде про храм Успіння Києво-Печерського монастиря, освячений 14 серпня 1098 р.[17].

Серед руських нотованих Міней унікальним є комплект з 10 томів службових Міней, що належали новгородському Софійському собору. Це своєрідне зведення руської гимнографії княжої доби. Кількість свят і пам'ятей у цьому комплекті є значно більша, ніж в інших пам'ятках, і по декілька на день. Для щоденної служби і малих свят кількість стихир не менша чотирьох, а в дні великих свят — до 24. На один день інколи припадає по два канони, а кожна пісня має по чотири тропарі. Тексти перемінних жанрів — сідальні, кондаки, ікоси — писані без нотних знаків, ірмоси відсутні (є лише вказівки на початкові слова)[18].

Дослідники схильні вважати цей комплект за походженням новгородським або владимиро-суздальським[19]. Немає сумніву, що це міг бути великий центр церковно-пісенного мистецтва, яким і був Новгород у XII ст. Але ймовірно, що цей комплект Міней пов'язаний певним чином і з своєю митрополією — Києвом, зокрема Печерським монастирем. Як ми уже відзначали, у серпневому томі вміщено три стихири на оновлення храму в переддень Успіння Богородиці (14 серпня); саме 14 серпня 1098 р. був освячений Успенський собор Києво-Печерського монастиря. В усякому разі такі комплекти нотованих Міней повинні були б створюватися у Києві як політичному, релігійному й культурному центрі всієї Руси. Подібні комплекти створювалися і побутували в інших церковних осередках княжої доби. Так, Галицько-Волинський літопис під 1288 р. повідомляє про комплект 12 Міней у бібліотеці князя Володимира Васильковича[20] (неясно тільки, чи ці Мінеї були нотовані).

В історичному розвитку української гимнографії Мінеям належить одне з перших місць; з Міней вийшла найпоширеніша у XII—XV ст. нотована книга Стихирар[21]; пізніше Мінеї вплинули на структурну організацію нотолінійних Ірмолоїв.

---

[17] Сводн. кат.— С. 128.

[18] Металлов В. М. Богослужебное пение...— С. 211—212.

[19] Там само.— С. 211. В. Волков уважав, що цей комплект був створений спеціально для Софійського собору в Новгороді (див.: Волков Н.В. Статистические сведения о сохранившихся древнерусских книгах XI–XIV вв. и их указатель.— СПб., 1897.— С. 43).

[20] Літопис Руський/Пер., передм. і прим. Л. Махновця.— К., 1989.—С. 448; Запаско Я. Скрипторій волинського князя Володимира Васильковича // Записки НТШ. Праці історично-філософської секції.— Львів, 1993.— Т. CCXXV.— С. 186.

[21] Смоленский С. В. Краткие практические указания для предварительного определения значения и ценности русских певческих рукописей.— Российский государственный исторический архив в Санкт-Петербурге (далі — РГИА), ф. 119, оп. 1, ед. хр. 42, л. 2—3.

У візантійській гимнографії становлення і розвиток Мінеї припадає на V—X ст.[22] Первісні грецькі Мінеї були празничними й їх кваліфікація завершується на зламі VII—VIII ст., коли виникають особливо розлогі служби на великі празники[23]. Подальша активізація гимнотворчости, зокрема в жанрі канону, зумовила створення повної річної Мінеї, зміст і структурна організація якої завершують формуватися у X ст.

В історії слов'янських і руських Міней важливим є питання перекладу з грецької мови, яке впирається у ширшу проблему перекладів слов'яно-руської гимнографії[24]. На ранньому етапі візантійської гимнографії панував піднесений стиль античної лірики із сильною домішкою близькосхідної поетики. Згодом, почииаючи з Романа Сладкопівця (VI ст.), візантійські поети-мелодоси втрачають інтерес до античної поетики й метрики та звертаються до тонічної версифікації, силабіки й деяких інших форм організації поетичного тексту[25]. Отже, у візантійській гимнографії співіснували різні типи версифікацій, що ставило перед слов'яно-руськими перекладачами дуже складні завдання.

Дуже складною була семантика поетичних образів, де переважали прихований зміст, складні метафори й парафрази текстів Святого Письма, що зумовило переобтяженість тексту, велику тривалість синтаксичних форм тощо.

Тому головним для перекладачів було передати лексичну точність, мало звертаючи при тім увагу на ширше схоплення змісту первинного тексту та його відтворення слов'янською мовою. Не звертали вони уваги й на віршовані розміри та акровірші. В. Яґич на численних прикладах показав, як слов'янські перекладачі, намагаючись передати лексичну точність грецької мови та її синтаксичну будову, порушували закони слов'янської мови, що призводило до неясности в переданні змісту[26].

І все ж слов'янські перекладачі зуміли зберегти загальний поетичний стрій і дух візантійської гимнографії, прилучивши тим самим слов'янські народи до світової скарбниці мистецтва слова й музики.

Слов'янські переклади Мінеї уперше були здійснені в кінці X—першій половині XI ст. в Болгарії або на Афоні та згодом перенесені на Русь. Отже, вони є найдавнішим пластом слов'янських і слов'яно-руських перекладів. Звідси підвищений інтерес до Міней з боку лінґвістики[27].

У колі руських півчих книг за значенням і кількістю збережених

---

[22] Stefanovič D. The Development of the Slavonic Menaia Manuscripts // Musica autiqua Europae Orientalis. Acta scientifica V.— Bydgoszcz, 1978.— P. 211.

[23] Wellesz E. A History...— P. 135.

[24] Прохоров Г. М. К истории литургической поэзии. Гимны и молитвы Филофея Коккина // Труды Отделения древнерусской литературы (далі — ТОДРЛ).— Л., 1972— T. XXVII.— С. 128—132; Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы.— М., 1978.

[25] Прохоров Г. М. К истории литургической поэзии...— С. 124—125.

[26] Ягич В. Служебные минеи...; див. також: [Горский А. В., Невоструев К. И.]. Описание славянских рукописей...— С. 77—80.

[27] Серед праць останніх років назвемо: Нечунаева Н. А. Лингвистический анализ древнеславянского перевода майской Минеи / Автореф. канд. филол. наук.— Л., 1978; її ж. Типы словообразования в древнерусских майских минеях // Вестник ЛГУ. Серия ист., яз. и лит.— 1978.— Вып. 1.— № 2; Мурьянов М. Ф. О работе И. В. Ягича над служебными Минеями // Вопросы языкознания.— 1981.— № 5.— С. 93—105; його ж. Из наблюдений над структурой служебных Миней // Проблемы структурной лингвистики.— М., 1981.— С. 263—278; Сумникова Т. К изучению древнейших служебных миней // Источники по истории русского языка.— М., 1991.— С. 50—60.

пам'яток наступне місце після Міней займає Тріодь. У російських та українських книгосховищах збереглося 10 списків нотованих слов'янських Тріодей. Три з них нотовані повністю (кулизм'яна нотація): Син., 319 („Сводн. кат.", № 106), Воскр., 27 („Сводн. кат.", № 136), Поґ., 46 („Сводн. кат.", № 171); усі руського походження. Решта сім списків нотовано фраґментарно (тета-нотацією): тип. 137 („Сводн. кат.", № 49), F. п. I.75 („Сводн. кат.", № 170)*, F. п. I.68. („Сводн. кат.", № 221), F. п. I.74 — Шафарикова Тріодь („Сводн. кат.", № 222), F. п. I.102. — Орбельська Тріодь („Сводн. кат.", № 414)[28], F. п. I.92 („Сводн. кат.", № 415). П'ять списків з тета-нотацією південнослов'янські: три середньоболгарські (F. п. I.74, F. п. I.75, F. п. I.102) і дві сербські (F. п. I.68, F. п. I.92). Декілька південнослов'янських рукописів із тета-нотацією збереглося у Болгарії: Бітольська Тріодь (Софія, БАН, Рук., 38)[29], Аргірова Тріодь (Софія, Народна б-ка, Рук., 933).

Нотні Тріоді датовані так: XI—XII ст. (Тип., 138), XII ст. (Син., 319), друга половина XII ст. (F. п. I.75 та Бітольська Тріодь), кінець XII ст. (Воскр., 27, Аргірова Тріодь), кін. XII— поч. XIII ст. (Тип., 137), XII—XIII ст. (Поґ., 46), перша половина XIII ст. (F. п. I.68), друга чверть XIII ст. (Шафарикова Тріодь), друга половина XIII ст. (Орбельська Тріодь), кін. XIII ст. (F. п. I.92).

З того ж часу збереглася також значна кількість ненотних Тріодей— 11 у сховищах Росії („Сводн. кат.", 401—411, 414, 416, 417, 485—487— усі другої половини XIII— початку XIV ст.); по декілька рукописів збереглося у Болгарії та Сербії. Усі вони, за винятком одного списку, збереглися в уривках, так що ймовірно, що ці пам'ятки також мали фраґментарну тета-нотацію. Привертає увагу і той факт, що більшість списків ненотної Тріоді є південнослов'янська з походження: вісім болгарських і одна сербська; руських лише два списки.

Власне південноруським у літературі відзначають лише один рукопис: Тріодь Мойсея Киянина (мабуть, переписувач; Тип., 137). Російська дослідниця М. Моміна вважає, що цей список був створений безпосередньо за південнослов'янським оригіналом, на що вказують орфографія та деякі мовні особливості[30]. Цей список є особливим типом Тріоді, про що мова йтиме далі.

Виникнення Тріоді як збірника церковних відправ рухомих свят, мабуть, було зумовлене, як і у випадку із службовою Мінеєю, потребою упорядкування літургійної практики. З давніших одножанрових півчих книг — Кондакаря, Ірмолога, Стихираря — співи рухомих свят були вилучені й об'єднані зі спеціальними співами, створеними для цих днів і свят візантійськими гимнографами Теодором, Климентом, Йосифом та ін.[31] У результаті виникла особлива півча книга Тріодь.

---

* Уривок із цього рукопису зберігався у Народній бібліотеці Бєлґрада (рук. 274), але втрачений під час Другої світової війни.

[28] Окремі аркуші цього рукопису зберігаються у зб. Вяземського: Россcийская национальная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (далі — РНБ), отд. рукописей, № 124/4 і 124/10 („Сводн. Кат.", № 412, 413).

[29] Нотацію пам'ятки описав Ст. Кожухаров (див: Кожухаров Ст. Нотни начертания в Орбелския триод — среднобългарски книжовен паметник от 13 в. // Български език.— 1974.— Кн. 4.— С. 324—341.

[30] Момина М. А. Вопросы классификации славянской Триоди // ТОДРЛ.— Л., 1984.— Т. XXXVII.— С. 31.

[31] Момина М. А. Постная и Цветная Триодь // Методическое пособие по описанию славяно-русских рукописей для Сводного каталога рукописей, хранящихся в СССР.— М., 1973.— Вып. 1.— С. 397.

Тріодь — це богослужбовий збірник, що містить співи[32] рухомих днів і свят, починаючи з неділі Митаря і Фарисея та кінчаючи неділею Всіх Святих. Назву книга отримала через те, що основний жанр збірника — канони, які є неповними й складаються здебільшого з трьох пісень*, тобто є „трипіснцями" (грецьке „тріодіони"). Цю назву перенесли на увесь збірник — Тріодь.

Тріодь розпадається на дві частини: Постну (Пісну) і Цвітну. Постна Тріодь містить співи Великого Посту й завершується Великоднем (Пасхою). Такий поділ Тріоді був доволі розповсюджений у візантійській практиці та набув поширення у всіх стародруках, а також у пізніших виданнях XIX—XX ст.[33]

У грецьких і слов'янських рукописах зустрічається й інший поділ Тріоді: Постна завершувалася відправою Утрені в п'ятницю шостого (цвітного) тижня Великого посту, а Цвітна починалася з Вечірньої тієї ж п'ятниці напередодні Лазаревої суботи. Такий поділ відповідав вимогам Єрусалимського уставу (введений у XII ст.), за яким Страстний тиждень починався напередодні Лазаревої суботи[34]. Звідси й сама назва другої частини Тріоді, що утвердилася у слов'ян — Цвітна Тріодь. Якщо у грецьких рукописах обидва способи поділу зустрічаються однаково часто, то в давніших слов'янських пам'ятках поширенішим був другий поділ[35].

Нотовані Тріоді, мабуть, були здебільшого повні, чому сприяв їх стисліший зміст, зокрема через відсутність читань.

Тріодь як пісенна півча книга поки що вивчена недостатньо. Зокрема, наразі слабкими є знання історії її слов'янських перекладів та редакцій, первісного змісту та його подальшого розвитку[36]. Найґрунтовніше вивчена Постна Тріодь, спеціальне дослідження якої зробив І. Карабинов[37]. Дослідник торкнувся багатьох важливих питань історії й загальної будови не лише власне Постної Тріоді, а й Цвітної. Цікава є його класифікація типів змісту Постної Тріоді. Історичний шлях розвитку Тріоді розглядав Норберт Каппунз[38].

Слов'янську Тріодь вивчала Л. Славова[39]. Декілька праць про Тріодь опублікували польський дослідник Єжи Русек[40] та болгарський Георгій Панов[41].

В останні два десятиліття вивченню змісту й типології Тріоді значну

---

32 Деякі типи ненотних Тріодей містять також читання — паремійній (із Старого Завіту) та спеціально написані для даного дня синаксарі (див.: Перетц В. Українські синаксари в київських та львівських Тріодях XVI—XVII вв. Епізод з історії „простої мови" на Україні // Науковий збірник ВУАН за 1924 р.— К., 1925.— С. 62—84; Момина М. А. Постная и Цветная Триодь.— С. 395—396.

* Повні канони рухомих днів і свят припадали на недільні (воскресні) дні.

33 Момина М. А. Постная и Цветная Триодь.— С. 392.

34 Скабалланович М. Толковый типикон.— К., 1910.— Т. 1.— С. 278.

35 Момина М. А. Постная и Цветная Триодь.— С. 392—393.

36 Rusek J. O pierwotnym przekładzie Triodu // Slavia Orientalis.— 1979.— R. XXVIII.— N 4.— S. 427.

37 Карабинов И. Постная Триодь.— СПб., 1910.— 292 с.

38 Cappuins N. Le Triodion étude historique sur sa constitution et sa formation // Thése, PIOS, 1935; його ж. L'histoire de livres liturgiques grecs // Studio Bizantini.— 1940.— N 6.

39 Славова Л. За старословенски Триод // Slovo.— Zagreb, 1972.— N 22.

40 Rusek J. Deklinacja i użycie przypadków w Triodzie Chłudowa.— Wrocław; Warszawa; Kraków, 1964; його ж. Из лексиката на среднебългарски Триоди // Известия на институт за български език.— София, 1969.— Кн. XVII; його ж. O pierwotnym przekładzie Triodu...— S. 427 і ін.

41 Панов Г. За едно споменоване на триезичнице в Биголские Триод // Старобългарска литература.— 1978.— № 3; його ж. Новооткрыто сведение за преводаческа дейность на български книжовници от Света гора през първата половина XIV в. // Български език.— 1978.— Кн. 5; його ж. Новооткрыта оригиналка старобългарска част в текст за Триода // Български език.— 1978.— Кн. 6.

увагу приділила Майя Моміна[42]. На особливу увагу, і саме в контексті нашого дослідження, заслуговує запропонований дослідницею принцип класифікації за найбільш стабільними жанрами — канонами і трипісцями. Це дало змогу значно розширити кількість типів слов'янської Тріоді (до дев'яти), хоча, як зазначає дослідниця, ця класифікація не є остаточна.

Зміст і уклад співів Тріоді в загальних рисах нагадує принцип побудови службових Міней. Головна відмінність полягає у тому, що в Тріоді всі канони, які становлять основну частину збірника, є неповними (крім уже відзначених раніше воскресних днів). У понеділок на Утрені є перша, восьма і дев'ята пісні, у вівторок — восьма і дев'ята*, в середу — третя, восьма і дев'ята, у четвер — четверта, восьма і дев'ята, у п'ятницю — п'ята, восьма і дев'ята, у суботу — шоста, сьома і дев'ята, у суботу — шоста, сьома і восьма.

Тріодь, як і інші півчі книги, містить також різноманітні стихири: на „Господи возвах" і „на стиховні" (Вечірня), „на хваліте" (Утреня), восточні або анатолієві (Утреня та Вечірня). На Утрені та Вечірні перед читаннями із Старого Завіту (пареміями) записували прокимни. В будні дні на Утрені перед канонами вміщені сідальні (переважно дві) з мученичними та богородичними. Після канонів здебільшого був світильний. У канонах після 3 пісні йшла сідальна, а після 6 — кондак з ікосом.

На відміну від Октоїха, де служби одного дня виконували в одному гласі, у Тріодях (як і в Мінеях) різні співи одного дня виконували в різних гласах.

Повна Тріодь містить такі служби: підготовчі тижні до Великого посту: 1) неділя про Митаря і Фарисея; 2) неділя Блудного сина; 3) субота й неділя М'ясопутна; 4) Сиропусна седмиця; з понеділка після Сирної неділі (власне Великий піст): 5) перший тиждень Великого посту; в суботу цього тижня відзначають пам'ять Теодора Тирона; з IX ст. перша неділя Великого посту називається також Православною; 6) другий тиждень Великого посту; 7) третій тиждень Великого посту, який ще називається Хрестопоклонним; 8) четвертий тиждень Великого посту; 9) п'ятий тиждень Великого посту; в суботу на Утрені виконується служба на похвалу Богородиці, на якій читають Акафист і співають кондак Богородиці, що здобув особливу популярність в українській гимнографії; у четвер на Утрені виконують Великий покаянний канон Андрія Критського; 10) шостий тиждень Великого посту — Цвітоносний або Ваїй, в Україні ще має назви неділя Квітна, Вербна; субота цього тижня зветься Лазаревою (чудо Лазаревого воскресіння); 11) з понеділка починається Страсний тиждень, кожен день якого зветься Великим; 12) неділя Пасхи, або Воскресіння; 13) перша неділя після Пасхи, або Світла седмиця; 14) друга неділя після Пасхи, або Томина; 15) третя неділя після Пасхи, або Жінок Мироносиць; 16) четверта неділя після Пасхи, або про Розслабленого; 17) п'ята неділя після Пасхи, або про Самаритянку; 18) шоста неділя після Пасхи, або про Сліпого; у четвер — Вознесіння; 19) неділя Святих Отців і сьомий тиждень після Пасхи; 20) перша неділя після Трійці — неділя Всіх Святих.

---

[42] Момина М. А. Постная и Цветная Триодь.— М., 1976.— Вып. 2.— Ч. 2.— С. 389—419; її ж. Вопросы классификации...— 1983.—Л., 1983.— Т. XXXVII.— С. 25—38; її ж. Греческие разночтения в славянских гимнографических текстах // Византийский временник.— М., 1983.— Т. 44.— С. 126—134.

* За відсутністю другої пісні, що трапляється дуже часто, записували й виконували восьму й дев'яту пісні, у наслідку виходив двопіснець.

Тематично співи Тріоді були наповнені покаянними мотивами, трагічними образами страждань, неймовірних мук і насильницької смерти Ісуса Христа, радісно-урочистим піднесенням з нагоди його Воскресіння та Вознесіння. Церква надавала цьому циклу виняткової ваги, що сприяло постійному музичностильовому оновленню як засобами музичної виразности, так і формами їх втілення. Особливо це позначалося на церковно-музичному мистецтві пізнього Середньовіччя та Відродження, де власне релігійний зміст тісно переплітався із загальнолюдським, унаслідок чого були створені виняткові мистецькі цінності як у мистецтві західноєвропейському, так і візантійського ареалу, зокрема українському. В українській гимнографії XVI—XVII ст. цей цикл піснеспівів отримує найяскравіше мистецьке опрацювання[43].

На візантійському ґрунті спершу виникла Постна Тріодь (до IX ст.), яку на початку IX ст. відредагували Йосиф і Теодор Студити[44]. Цвітна Тріодь виникла дещо пізніше, а редагована у другій половині IX ст. Втім, ці дві редакції не були остаточні й у подальшому обидві Тріоді неодноразово редагували, доповнювали й змінювали як на візантійському ґрунті, так і слов'янському. Це ще раз підтверджує тезу про особливо активне життя піснеспівів Тріоді.

Слов'янською мовою Тріодь перекладена до 916 р., що пов'язують з ім'ям учня й послідовника слов'янських першопросвітителів Климента Охридського[45]. Найдавніший переклад зберегла Шафарикова Тріодь (F. п. I.74)[46].

Пізніше на слов'янському ґрунті Тріодь неодноразово редагували, її текст постійно зіставляли з грецьким аж до нашого XX ст. У XIV ст. виправлення тексту Тріоді та його переклад здійснено на Афоні. У XVII ст. ще одна редакція була створена в Києві, а текст доповнений новими перекладами[47]. Отже, текст Тріоді „мозаїчний", він складається з текстів, які слов'янською мовою перекладені в різний час і не в одному місці. „Деякі тексти перекладені один раз і їх редагували, — пише М. Моміна, — інші перекладені лише один раз і їх більше не редагували, треті ж, мабуть, перекладено по декілька разів"[48]. Цей важливий висновок, можна перенести й на інші літургійні нотні книги, зокрема Мінеї та Ірмологіони.

Значно складнішим є питання перекладів власне нотного тексту, мелодій, що з огляду на велику умовність нотного запису скоріше піддавався змінам і адаптації у новому культурно-мистецькому та співочому середовищі.

Однією з центральних проблем у вивченні змісту Тріоді, що має для нас першорядне значення, є проблема типології. I. Карабинов виділив п'ять типів грецьких і слов'янських Тріодей[49].

Перший тип — низка збірних грецьких Тріодей, що містять трипіснці, сі-

---

[43] Ясиновський Ю. Найдавніший нотолінійний рукопис на Україні // Українська музична спадщина.— К., 1989.— Вип. 1.— С. 10; його ж. Українська гимнографія в європейському контексті // Українське бароко та європейський контекст.— К., 1991.— С. 224.

[44] Rusek J. O pierwotnym przekładzie Triodu...— S. 427.

[45] Момина М. А. Вопросы классификации...— С. 27; Rusek J. O pierwotnym przekładzie Triodu...— S. 427.

[46] Rusek J. Deklinacja i użycie przypadków w Triodzie Chłudowa.

[47] Момина М. А. Вопросы классификации...— С. 28.

[48] Там само.— С. 28.

[49] Карабинов И. Постная Триодь.— С. 210—216.

дальні, подобні стихирам Теодора Студита, Йосифа, Климента (Ватикан, гр. 777, XI ст.; Б-ка м-ря Святої Катерини на Сінаї, 734, 735, X ст.); слов'янські списки такого типу І. Карабинову невідомі.

Другий тип — скорочений, зберігає попереднє розміщення: усі короткі співи (стихири, сідальні) зібрані разом, за ними йдуть трипіснці; до слов'янських списків другого типу І. Карабинов відніс Тріодь Мойсея Киянина (Тип., 137).

Третій тип — самогласні стихири, розміщені після трипіснців (Син., 319, Соф., 84 — відповідно XII і XIV ст., обидва списки руські).

Четвертий тип — сюди належать багато грецьких Тріодей, починаючи з XII ст.; вони сформувалися під впливом Єрусалимського уставу і тому тут є служби на малій Вечірні. До цього типу можна віднести і слов'янські Тріоді, що з'явилися унаслідок виправлень на Афоні.

П'ятий тип — відрізняється наявністю канонів Теодорові Тірону та служби Григорію Паламі; виник у XIII—XIV ст.; сюди ж належать українські друковані Тріоді та російські з часів Патріярха Никона.

Л. Славова пропонує дещо іншу класифікацію Тріодей: за рівнем складности структури служби[50]:

перший тип — спрощена структура служби (Загреб, Архів АН, IV d 107; Шафарикова Тріодь);

другий тип — Тріодь з утренніми стихирами „на стиховні" та пареміями (Орбельська Тріодь);

третій тип — складніший за змістом, є деякі додатки, порівняно з попередніми типами (БАН Росії, 13.1.4);

четвертий тип — додані величання, малі Вечірні, синаксари.

Н. Каппунз запропонував ділити грецькі Тріоді за різними церковними Уставами: Єрусалимським, Константинопольським та Студійським[51]. Проте М. Моміна критично оцінює цю класифікацію, оскільки така не вкладається в існуюче розмаїття Тріодей[52], і пропонує власну типологію. Спираючись на особливості будови Тріоді, вона запропонувала дев'ять типів структурної організації. У центрі поставлено спосіб укладання найважливіших співів цього збірника — канонів і трипіснців. У характеристиці кожного типу враховується принцип розміщення співів за Карабиновим, а також наявність чи відсутність синаксарів та поділ збірника на Постну і Цвітну Тріодь.

Перший тип — Шафариковий (Шафарикова Тріодь, болг., частково нотована); F. п. I. 68, серб.; 1 арк. XI ст. з Болг. АН, № 37, болг.; Софія, Нар. б-ка, № 1157. Розташування третього типу; повна.

Другий тип — Бітольський (Бітольська Тріодь, болг., частково нотована). Цей рукопис містить багато трипіснців Теодора Студита, що є великою рідкістю і для грецьких списків, а також трипіснці Константина Преславського. М. Моміна вважає, що розміщення співів тут другого типу, оскільки служба буднього дня починається з трипіснців, згодом йдуть сідальна, дві подобні та дві самогласні стихири. Повна чи розділена — сказати важко, оскільки рукопис зберігся в уривках.

Третій тип — Тріодь Мойсея Киянина (Тип., 137; кін. XII — поч. XIII ст.*,

---

50 Славова Л. За старословенски Триод...— № 22.— С. 10.

51 Cappuins N. Le Triodion...— N. 6.— P. 20.

52 Момина М. А. Вопросы классификации...— С. 27.

* М. Моміна датує Тріодь Мойсея Киянина XII ст.

руська, нотована частково). Розміщення другого типу; повна.

Четвертий тип — Загребська Тріодь (Загреб, Архів АН, IV d 107, болг.). Розміщення таке ж, як і в Шафариковому списку — за третім типом; такі ж відправи неділі. Але в суботу п'ятого тижня, окрім канону четвертого гласу „Христову книгу" Йосифа, є ще два трипіснці: п'ятого гласу „Меча і огня не убоявшегося" і четвертого гласу „От тебе роса іскаиова". Шафарикова Тріодь має лише трипіснець восьмого гласу „Приготовил вечере". Повна.

П'ятий тип — Дімівський* (Син., 319, нотов.); сюди ж належать Пог., 41, XIV ст.; F. п. I. 680, XIV ст.; Вол., 241, XIV ст.; (містить лише канони, трипіснці і чотирипіснці); Соф., 110, XIV ст.; Півн.-дв., 232, XV ст. Усі списки руські. Розміщення співів третього типу: розділена, поділ першого типу.

Шостий тип — Жеравинський (уривки одного рукопису в різних бібліотеках, „Сводн. кат.", № 405–410, болгарський). Деякі особливості в розміщенні канонів і доборі трипіснців. Розміщення співів третього типу; повна.

Сьомий тип — Орбельський (Орбельська Тріодь, частково нотована; Хлуд., 133, XIII ст.; БАН, 4.5.13; XIII ст.; 4.5.17, XIII ст.; 4.5.16, XIII ст.; 4.5.9, XII—XIV ст.; Пловдив, Нар. б-ка, № 53, XIII ст.; Софія, БАН, № 39, XIII ст.; Софія, Нар. б-ка № 579, XIII ст.; Аргірова Тріодь, частково нотована; Хлуд., 138, XIV ст.; Пог., 40, XIV ст.; Софія, БАН, № 41, XIV ст. Усі списки болгарські, за винятком одного сербського (Соф., БАН, № 41). Сюди ж відносять Копітарову Тріодь та втрачену Тріодь Григоровича. Списки цього типу досить різноманітні. Спільні риси: добір і розміщення канонів, трипіснців і чотирипіснців та присутність паремійних читань. Окремо стоять частково нотовані. Аргірова тріодь, яка не має трипіснців Андрія Критського у Велику середу та п'ятницю, а також канону „Обешена вижду" восьмого гласу. Мабуть, цей тип Тріоді у XIII—XIV ст. був розповсюджений у Болгарії та неодноразово правлений за грецькими списками. Розміщення четверте; повна.

Восьмий тип — сюди належать списки, що відбивають виправлення Тріоді на Афоні в часи Євтимія Тирновського. Цей тип, єдиний з усіх попередніх, відображає Єрусалимський устав (усі попередні — Студійського уставу) та був широко розповсюджений протягом шести століть на Русі, у Болгарії та Сербії. Відмінності у складі канонів, трипіснців і чотирипіснців: наприклад, у неділю Блудного сина є канон другого гласу „Ісусе Боже", у Сирний тиждень — трипіснець Андрія Критського, у першу суботу Великого посту канон четвертого гласу Йоана Евхаїта „Всіх превиший". Цей тип Тріоді відбитий у краківському виданні Фіоля (1491 р.), венецькому виданні 1561 р., московському 1590, українських XVII ст.** Протягом тривалого часу цей тип виправляли неодноразово. Розміщення співів четвертого типу; розділена.

Дев'ятий тип — Київський. Цей тип Тріоді з'явився друком 1627 р. (Постна Тріодь) і 1631 (Цвітна). Тут використані відредаговані й виправлені тексти за грецькими оригіналами Євтимівської Тріоді, а також додані нові співи (у Сирний тиждень другі трипіснці, перекладено другий канон Йоана Евхаїта в першу суботу Великого посту „Чудний во святих" (глас шостий), канон Патріярха Методія у неділю Православ'я, службу Григорію Паламі та ін.). Тарасій Земка

* Рос. „Гимовский", за рукописом Державного історичного музею у Москві.

** М. Моміна у статті „Вопросы классификации..." називає Острозьке видання Тріоді 1598 р., але таке в Каталозі українських друків XVI—XVIII ст. Я. Запаска — Я. Ісаєвича не подано.

переклав українською мовою синаксари. Цей тип тримався у Києві до 1727 р., передрукований у Почаєві 1744 р., а у Львові 1753 р. Унаслідок виправлень літургійних книг у Москві, які здійснювалися українськими „справщиками" і за українськими виданнями, з'явилася Никонівська Тріодь. За змістом і редакціями, як відзначає М. Моміна, никонівські видання (1656 р. Постна Тріодь, 1661 р. Цвітна) не відрізнялися від українських київських (за винятком того, що никонівська Постна Тріодь закінчується службою Великої суботи, а Цвітна починається Пасхою; Київська Тріодь, як і Євтимівська, ділиться у п'ятницю напередодні Лазаревої суботи). Розміщення співів четвертого типу; розділена.

Так загалом виглядають історія, принципи укладу й типології слов'янської та руської Тріодей. Що стосується власне нотованих списків, то вони дещо коротші за змістом, ніж ненотні. Але це не вплинуло на типологію укладу змісту: так, до третього типу, за Карабиновим, належить ненотний список Соф., 84 та повністю нотований Син., 319. Починаючи з XV ст., на російському ґрунті утверджується принцип укладання співів Тріоді в нотні збірники мішаного складу, згодом в особливий збірник Постний Обиход. Такий же рух до творення єдиного пісенного нотного збірника був властивий і для українсько-білоруської гимнографії, унаслідок якого виник власне нотолінійний Ірмолой. Отже, Тріодь як самостійна нотна книга на українських землях зникає, тобто ситуація аналогічна з Мінеєю.

Серед нотованих гимнографічних книг важливе місце займає Октоїх. Цикл співів, об'єднаних за системою восьми гласів, очевидно, є найдавнішою спробою організації літургійних співів Візантійської Церкви[53]. Співам Октоїха належить також важлива роль у мистецькому опрацюванні власне музичної тканини. З огляду на їх часте повторення (до шести разів у церковному році) вони постійно перебували в активному виконавському та слухацькому середовищі, що сприяло утворенню особливо досконалої форми та виразових засобів. Невипадково саме ці співи були основою навчально-педагогічного репертуару. У наслідку тут виникли справжні шедеври церковно-пісенного мистецтва, серед яких, як це можна судити за пізнішими нотолінійними Ірмолоями, центральне місце за мистецькою довершеністю належить догматикам, якими так захоплювався О. Кошиць[54].

Із княжої доби до нашого часу дійшло лише два Октоїхи з нотними знаками: Параклітик кінця XII—початку XIII ст. (Тип., 80, „Сводн. кат.", № 160), нотований повністю, але містить лише канони (по три в недільні дні — воскресний, хрестовоскресний і богородичний, у будні — по два) та Октоїх ізборний, XIII ст. (переписав Кузьма; Соф., 122, „Сводн. кат.", № 284), який нотований частково*. Такий же список частково нотованого Октоїха (мабуть, болгарський), зберігається у Народній бібліотеці в Софії[55]. У Зографському монастирі на Афоні в XIX ст. зберігався болгарський нотований Октоїх XII ст., з якого С. Смоленський 1897 р. зробив копію співу „Єлици"[56]. Октоїх

[53] Petrovič D. Byzantine and Slavonic Oktoechos until the 15 th Century // Musica antiqua. Acta scientifica III.— Bydgoszcz, 1975.— P. 175.

[54] З листів О. Кошиця до П. Маценка.— Вінніпеґ, 1954.— С. 7.

* Фітні знаки на окремих аркушах; на арк. 72 зв.— 73 є кондакарними нотаціями — два кондаки в суботу Лазареву і на Пасху.

[55] Кожухаров С. Палеографски проблеми на ѳ-нотацияти. Про мовні особливості цієї пам'ятки див.: Ильинский Г. Софийский Октоих XIII в.— СПб., 1906.

[56] Петров С., Кодов Х. Старобългарски музикални паметници.— София, 1973.— С. 61.

згаданий і в бібліотеці галицько-волинського князя Володимира Васильковича (1288 р.)[57], але неясно, чи він був нотований. У значно більшій кількості — 14 — збереглися ненотовані Октоїхи XI—XIII ст.

Здається дивним, що така популярна нотна книга, як Октоїх збереглася у такій малій кількості списків. Можливо, що це зумовлено саме великою популярністю і частим вживанням, унаслідок чого книжки скоро зношувалися[58]. Цікаво, що подібне дослідники книги спостерегли стосовно давніх Букварів, зокрема українських першодруків кінця XVI ст.: в Україні (як і в Росії) до нашого часу не дійшло жодного примірника цих Букварів (відомі лише два примірники, які збереглися у бібліотеках Німеччини та США)[59].

Октоїх — богослужбова книга, що містить перемінні співи рухомих днів тижневого циклу (седмиці). В будень та неділю ці співи виконували на Вечірній, Утрені й окремі на літургії (Обідня). Тематично вони об'єднувалися на основі євангельської історії. Співи Октоїха виконували упродовж усього року, за винятком днів Великого посту та П'ятидесятниці, коли їх заступали співи Тріоді[60]. Цикл розпочинається тижнем після неділі Всіх Святих і завершується напередодні суботи М'ясопусної. Опускалися буденні співи Октоїха і в дні, на які припадали великі празники — так звані двунадесяті та деякі інші.

Упродовж тижня ці співи виконували на один глас, наступного тижня обирали інший глас і так за чергою усі вісім гласів. Звідси й назва книги „Осмогласник" (гр. Октоїх). Цикл восьми тижнів має назву стовп. Упродовж року кожен стовп повторювали шість разів.

Формування співів Октоїха було тривале, і лише поступово виникла власне книга Октоїх. Над її створенням працювали відомі візантійські гимнографи, серед яких чільне місце належало Йоанові Дамаскину (VIII ст.). Традиція постійного нагадування про Йоана Дамаскина як автора збірника і творця осмогласної системи міцно ввійшла в пісенні нотні збірники, зокрема в українські: книга або осмогласний розділ (у нотних Ірмолоях) часто розпочинаються зображенням Йоана Дамаскина у вихідній мініатюрі.

Спершу виник цикл співів недільної (воскресної) служби, авторство яких приписують Йоанові Дамаскину. На IX ст. загалом склався повний грецький Октоїх, що пов'язують з ім'ям Йосифа. Окремі співи Октоїха все ж виконували в дні Великого посту й П'ятидесятниці, але вони перейшли до Тріоді[61]. В одному ненотному українському першодруці (Дермань, 1604 р.) в заголовку вказані автори окремих співів та розділів Октоїха: „Охтаик, сирѣч Осмогласник, твореніє отчасти преп. отца нашого Дамаскина, в лѣто по Рождествѣ Христова 730. В Лѣто же 861 блаж. Теофан, митрополит Никейский, и Иосиф Пѣсно-

---

[57] Літопис Руський.— С. 448; І. Срезневський припускав, що це той самий Октоїх, що сьогодні зберігається у Національній бібліотеці у Відні (Cod. slav. № 37); див.: Срезневский И. Древние памятники русского письма и языка (X—XIV вв.).— 2-е изд.— СПб., 1882.— Столб. 148, 159.

[58] Розов Н. Н. Книга Древней Руси XI—XIV вв.— М., 1977.— С. 86—87.

[59] Ісаєвич Я. Першодрукар Іван Федоров і виникнення друкарства на Україні.— Львів, 1975.— С. 62—63.

[60] Деякі співи Октоїха все ж виконували в дні Великого Посту й П'ятидесятниці, але вони перейшли до Тріоді (див.: Шеламанова Н. Б. Славяно-русский Октоих (ненотированный) XII—XIV вв. // Методическое пособие по описанию славяно-русских рукописей— М., 1976.— Вып. 2.— Ч. 1.— С. 347.

[61] Там само.— С. 342.

писец, и Митрофан, Патриарх Константина града, сотвориша тропари канонов по чину творения ирмосов Иоанновых и совокупише в едину книгу". У IX—X ст. система Октоїха склалася також у Грузії[62].

Октоїх доповнювали і пізніше: у X ст. імператор Лев Деспот Премудрий (воскресні стихири), його син Костянтин Багрянородний та ін. У XIII ст. сюди ж додали канон Богородиці.

Найдавніші Октоїхи часто входили до складу інших нотованих книг, найчастіше Стихираря[63].

Історія слов'янських перекладів Октоїха залишається неясною. Невідомо, що саме з цього збірника переклали Кирило та Методій. Повний переклад слов'янською мовою, очевидно, завершився в XI—XII ст. Деякі доповнення у перекладах здійснені на Русі. Найдавніші слов'янські списки Октоїха належать до XII ст.

Октоїх як літургійна нотна книга вивчена поки що недостатньо — як із погляду історії, так і змісту. Історію нотного слов'янського Октоїха вивчала сербська дослідниця Д. Петрович[64], ненотного — Н. Шелеманова[65]. Слід відзначити суттєву різницю класифікації типів Октоїха південнослов'янськими дослідниками та російськими. В Сербії, наприклад, пропонують такий поділ: Октоїх-Параклітик, повний Октоїх, що містить недільні та буденні відправи (у російській літературі — Октоїх); недільний Октоїх — лише недільні служби; скорочений Октоїх — співи на кожен день тижня, але кожного дня змінюється глас (рос. Шестоднев служебний); Октоїх ізборний — містить співи за жанрами і гласами (стихири всіх восьми гласів і т. д.). Руські Октоїхи воскресного типу невідомі[66]. Але пізніші українські рукописні та стародруковані Октоїхи притримуються південнослов'янського воскресного типу, а також ізборного.

На руському ґрунті повний нотований Октоїх склався порівняно пізно — у XV ст.; давніше ці співи, зокрема стихири, співали за ненотними текстами у формі подобних. Можливо, це було пов'язане з частим виконанням співів Октоїха, що сприяло їх міцному засвоєнню у пам'яті. На це вказує, зокрема, мінімальне коло нотованих співів Октоїха в українських нотолінійних Ірмолоях.

У колі руських нотованих книг однією з найважливіших є Ірмологіон. Оскільки ірмоси є мелодико-ритмічною моделлю тропарів канону, то вони тим самим виступають центральним жанром служби, де канон займає провідне місце. Тому невипадково у візантійській гимнографії Ірмологіон був однією з найпопулярніших книг із нотними знаками[67]. Мабуть, цей факт зумовив першочерговий переклад ірмосів слов'янською мовою, здійснюваний під безпосереднім керівництвом і за участю слов'янського першопросвітителя Методія[68]. Проте Ірмологіони збереглися лише в декількох списках; це, мабуть, також сталося через часте вживання книг у практиці — літургійній та навчально-педагогічній.

---

[62] Гвахария В. Музыкальная культура Грузии эпохи царицы Тамары и Шота Руставели // Musica antiqua. Acta scientifica IV.— Bydgoszcz, 1975.— S. 474.

[63] Petrovič D. Byzantine and Slavonic Oktoechos Until the 15 th Century // Musica antiqua. Acta scientifica IV.— Bydgoszcz, 1975.— P. 176—177. Це, зокрема, рукописи афонських монастирів: св. Атанасієвої лаври, Г 67 (поч. XI ст.), Ватопед, 1488 (бл. 1050 р.).

[64] Petrovič D. Byzantine and Slavonic Oktoechos...— P. 175—190.

[65] Шеламанова Н. Б. Славяно-русский Октоих.— С. 339—386.

[66] Там само.— С. 345.

[67] Вознесенский И. И. О пении греческого востока.— Кострома, 1895.— С. 9.

[68] Jacobson R. Methodius Canon to Demetrius of Thessalonica and Old Church Slavonic Hirmoi // Sbornik praci Filosofické fakulty Brněnské University.— Brno, 1965.— Ř. XIV.— P. 115—121.

З княжої доби збереглися лише три руські нотовані Ірмологіони. Це Воскр., 28 („Сводн. кат.“, № 120), Тип., 149 і 150 (дві частини одного кодексу; „Сводн. кат.“, № 121 і 122) і список, який сьогодні розділений на три частини: 1) Григ., 37 („Сводн. кат.“, № 202), 2) Q. п. I.75 (Бичк., I. 75; „Сводн. кат.“, № 203 і 3) уривок Хіландарського монастиря на Афоні, № 308[69]). Усі три списки датовані кін. XII—поч. XIII ст. У літературі згадується ще декілька нотованих Ірмологіонів[70], зокрема список, створений бл. 1249 р., що належав купцеві Самсонову (втрачений, мабуть, ще в кін. XIX ст.)71. Зберігся також уривок ненотного Ірмологіона, Поґ., 55 („Сводн. кат.“, № 267)[72] — південноруського походження[73].

Свого часу С. Смоленський[74] вважав, що список нотованого Ірмологіона з грецьким текстом, що зберігався в Есфиґменському монастирі на Афоні, також є слов'яноруським. Російський дослідник звернув увагу на близький тип нотопису цього рукопису до власне руських пам'яток. Однак пізніше Г. Тільярд встановив, що це особливий тип середньовізантійської нотації, відомий під назвою „куаленська“[75], який є прототипом руського кулизм'яного нотопису.

Питання територіяльної локалізації руських Ірмологіонів доволі складне і поки що не має належного наукового обґрунтування. Так, список Тип., 149—150 прийнято вважати новгородським; на користь цього твердження висловлювався В. Металлов[76], але без серйозних доказів. Щодо списку Воскр., 28, то В. Металлов зайняв суперечливу позицію: з одного боку вказував на певні новгородські мовні особливості, але тут же зауважив, що вони не настільки чіткі, щоб можна було беззастережно назвати цей список новгородським. Він уважав за можливе зарахувати його до київських, оскільки відомо, що значна частина рукописів Воскресенського Ново-Єрусалимського монастиря була завезена з України та Білорусії[77].

З Південної Руси походить також Ірмологіон, уривок якого зберігається у Хіландарському монастирі на Афоні і був опублікований 1957 р.[78], пізніше його вивчав М. Велімирович[79]. А. Соболевський вважав цей список галицько-волинським[80], а В. Яґич — київським[81]. З найновіших досліджень цього рукопису слід згадати Г. Хорвата, який на підставі вивчення уривку Бичкова

---

[69] Богдановиħ Д. Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара.— Београд, 1978.— С. 131, № 308; Matejič M. and Bogdanovič Д. Slavic Codices of the Great Lavra Monastery. A Description.— Sofia, 1989.— P. 47.

[70] Велимировиħ М. Структура старословенских музичких Ирмолога // Хиландарски зборник.— Београд, 1966.— Т. 1.— С. 147.

[71] Карский Е. Ф. Славянская кирилловская палеография.— М., 1928.— С. 46.

[72] Рукописные книги М. П. Погодина. Каталог.— Л., 1988.— Вып. 1.— С. 51.

[73] Ягич В. Критические заметки.— С. 13; Владимиров П. В. Обзор южнорусских и западнорусских памятников письменности от XI до XVII ст. // Чтения в Обществе Нестора-летописца.— К., 1890. — Кн. IV, отд. II.— С. 15.

[74] Смоленский С. О древнерусских певческих нотациях.— СПб., 1901.— С. 20—22.

[75] Tyllyard H. Byzantine Neumes: The Coislin Notation // Byzantinische Zeitschrift.— 1937.— N 37.— P. 345—358.

[76] Металлов В. М. Богослужебное пение...— С. 210—211.

[77] Там само.— С. 212—213.

[78] Fragmenta Chilandarica Paleoslavica / Monumenta Musicae Byzantinae (далі — MMB).— Vol. 5.

[79] Velimirovič M. Byzantine Elements in Early Slavic Chaut. The Heirmolodion [1—2].—Copenhagen, 1960 (MMB, vol. 4).

[80] Соболевский А. И. Очерки из истории русского языка.— К., 1884.— С. 16—18.

[81] Ягич В. Критические заметки...— С. 14.

вважає, що нотні знаки і словесний текст писані однією і тією ж особою та в Південній Русі[82].

Отже, ймовірно, що два з трьох збережених нотованих Ірмологіонів XII—XIII ст. є південноруськими з походження, як і уривок ненотного Ірмологіону. Цікаво, що історичні факти засвідчують наявність у давніх бібліотеках на території сучасної України саме Ірмологіонів. За свідченням Галицько-Волинського літопису, після смерти князя Володимира Васильковича 1288 р. залишилася велика бібліотека, частину книг з якої князь заповів до м. Луцька — серед них згадується „Єрмолой"[83]. Чи не є це той сам „Єрмолой кулизмяний", згаданий під 1627 р. у бібліотеці Луцького братства[84]? У XVI—XVII ст. інший „Єрмолой кулизмяный пергаменный" зберігався у бібліотеці львівського Успенського братства[85].

За змістом Ірмологіон є збірником ірмосів, історія яких невіддільна від історії канонів. Канон як жанр візантійської гимнографії має тривалу й складну історію розвитку. Його передісторією була давня літургійна практика виконання старовізантійських псалмів і пісень. Поступово почали об'єднувати декілька пісень у цикл, а кількість пісень сягала 12—14[86]. У VIII ст. кількість пісень у циклі стабілізувалася до дев'яти; створення такого канону візантійська агіографія приписує Андрієві Критському. У творчості двох названих братів — Йоана Дамаскина та Козьми Маюмського — цей новий вид гимнотворчости розквітає і стає провідним у Візантійській Церкві. Канон відтіснив кондак, який давніше займав головне місце. Подальший розвиток канону пов'язаний з іменами Теодора Студита, Теофана Граптоса, Йосифа Гимнографа та ін. Останньою сторінкою біографії візантійського канону була творчість константинопольського Патріярха Філофея Коккіна (XIV ст.)[87]. „Замість гомілетичного стилю оповідача, пише Еґон Веллес, [...] тут знаходимо молитовні гимни екзальтованої чи есхатологічної тональности, що виражають догматичні ідеї засобом повторів і варіацій. Ці доведені до вищого рівня оздоблення повторення настроюють слухачів на містичний лад, який посилюється урочистістю служби та зоровим враженням від ікон. Пряма мова, відома ще з кондака, тепер розповсюджується до такого рівня, що дія цього роду поезії на слухача є іноді такою ж досконалою, як і від містерійних вистав"[88].

Розвиток візантійського канону збігся у часі з перекладацькою діяльністю Кирила і Методія, з хрещенням Руси-України та перенесенням візантійського християнського обряду й гимнографії на руський ґрунт. Тому невипадково саме ірмоси були першими жанрами гимнографії, перекладеними слов'янською мовою за безпосередньою участю самого Костянтина-Кирила та його учнів[89]. До IX—X ст. належать і грузинські переклади Ірмологіону[90].

Кожна пісня канону переважно складається з 4-х строф-тропарів, перша з

---

[82] Хорват Г. К изучению палеографии древнерусских знаменных ирмологиев // Словянска палеография и дипломатика.— София, 1980.— С. 251.
[83] Літопис Руський. —С. 448.
[84] Памятники, издаваемые Временною комисией для разбора древних актов.— СПб., 1845.— Т. 1.— С. 266.
[85] Архив Юго-Западной России (далі — Архив ЮЗР).— К., 1904.— Т.XII.— С. 10, 31.
[86] Велимировић М. Структура старословенских музичких Ирмолога.— С. 140.
[87] Прохоров Г. К. К истории литургической поэзии // ТОДРЛ.— С. 120—149.
[88] Wellesz E. A History...— P. 199.
[89] Jacobson R. Methodius Canon...— P. 117.
[90] Метревелі Є. Дзліспірні (ірмологіон).— Тбілісі, 1971 (груз. мовою).

яких має назву „ірмос“ (гр. ειρμοσ). Тропарі однієї пісні співали за ірмосом, який був для них мелодико-ритмічною моделлю.

Ірмоси як моделі-зразки створювали з подвійною метою. З одного боку, вони були мелодико-ритмічними моделями, а з іншого — ідейною основою канонів і тематичною зв'язкою старозавітних пісень із християнською гимнографією, з новим християнським віровченням. Кожна з дев'яти пісень канону мала своє коло сюжетів із старозавітного життя:

1 — пісня Мойсея після переходу Чермного моря (Ісход, 15, 1—19);
2 — передсмертна пісня Мойсея (Второзаконня, 32, 1—43);
3 — молитва Анни (1 кн. Самуїла, 2, 1—10);
4 — молитва Аввакума (Аввакум, 3, 2—19);
5 — молитва Ісайї (Ісайя, 26, 9—19);
6 — молитва Йони (Йона, 2, 3—10);
7 — молитва Азалія (Даниїл, 3, 26—45);
8 — пісня трьох отроків (Даниїл, 3, 52—88);
9 — пісня Богородиці (Лука, 1, 46—55).

Друга пісня канону мала покаянний та викривальний зміст і тому її виконували зрідка, переважно в дні Великого посту[91]. Отже, більшість канонів фактично мала лише вісім пісень, де другу пісню опускали, але нумерація зберігалася: пісні 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8 і 9. У кожній пісні тема канону розкривалася з особливого боку, що творило складну релігійно-містичну образність.

У початковий період існування канони разом з ірмосами становили єдине ціле (у записі) і тому їх розміщували за видами служб. Так, воскресний канон входив до Октоїха, канони празникових служб містилися у Мінеях, а відправ рухомих свят — у Тріоді.

Виникнення нових канонів зумовило потребу впорядкувати цей жанр, оскільки новостворювані канони найчастіше використовували вже існуючі ірмоси. Таке впорядкування диктувала також навчально-педагогічна практика. Виникла думка згрупувати всі ірмоси в одній книзі на основі системи восьми гласів. Самі ж канони, тобто тропарі, залишилися у Мінеях, Тріодях та Октоїху, причому в переважній більшості ці збірники створювали в ненотному вигляді.

Порядок розміщення гласів у греко-візантійській практиці був такий: першому автентичному гласу відповідав перший плагальний, потім відповідно, другий автентичний другому плагальному і т. д. На слов'янському ґрунті ця система не була належним чином осмислена; чергування автентичних і плагальних гласів було незрозуміле. Внаслідок того збереглася лише загальна кількість гласів — 8, але з наскрізною нумерацією від 1 до 8 гласу*.

Кількість ірмосів у кожному гласі грецьких рукописів була різна; неоднаковою вона була і в слов'янських пам'ятках. Найдавніші пам'ятки мають найбільшу кількість ірмосів — в окремих гласах іноді до 40[92]. У пізніших ця кількість коливається у межах 20—25, а починаючи із середини XIII ст. їх кількість скорочується до 10—15 в одному гласі[93]. Саме таку кількість

---

[91] Квирикашвили Л. Вопрос о второй песни гимнографического канона //Известия АН Груз. ССР. Серия яз. и литер.— Тбилиси, 1977.— № 1.— С. 69—77.

* В окремих рукописних пам'ятках, головно тих, що перебували особливо близько до своїх грецьких і болгарських прототипів, помітною є грецька гласова система — напр., у Тріоді Мойсея Киянина.

[92] Велимировић М. Структура старословенских...— С. 143.

[93] Там само.— С. 144.

ірмосів в одному гласі містять руські кулизм'яні Ірмологіони та пізніші нотолінійні Ірмолої.

Скорочення кількости нотованих ірмосів в Ірмологіонах зовсім не означало їх зменшення у літургійній практиці. З розвитком гимнографічного мистецтва зміцнювалася професійна майстерність співаків, що сприяло формуванню раціонального розміщення пісенного матеріялу. Оскільки на одні й ті ж ірмоси виконували різні канони, то поступово відпала потреба нотувати всі канони.

У процесі розвитку Ірмологіона як нотної книги відбувалися певні зміни і доповнення. У різних списках і друкованих виданнях, грецьких і слов'янських, помічено неоднакову кількість ірмосів. На слов'янському ґрунті є різночитання, іноді настільки значні, що можна говорити про різні редакції перекладів. Проте це питання досліджене поки що недостатньо, що створює труднощі в комплексному вивченні Ірмологіона як пісенної книги.

Важливим є питання структурної організації Ірмологіонів, про що мова йшла в нашій попередній статті в Записках НТШ[94].

Ірмологіони з плином часу отримували різні доповнення. Спершу вони містили лише ірмоси в єдиному осмогласному розділі. Згодом з'являються доповнення. Так, в одному з Ірмологіонів Софійської збірки (РНБ) додані екзапостиларії з богородичними та євангельські стихири[95]. Найстійкішу групу доповнень становили так звані „розники" — ірмоси канонів і трипісниців на повечерії перед Різдвом Христовим і Богоявленням.

Найпопулярнішою нотованою гимнографічною книгою княжої доби були Стихирарі. До нашого часу збереглося 20 списків. Усі вони нотовані кулизм'яною нотацією і лише окремі піснеспіви залишилися без нотних знаків. Повністю ж ненотних Стихирарів, як це спостерігається у випадку з Мінеями, Тріодями, Октоїхами та Ірмологами, не знайдено і таких, мабуть, не створювали.

Стихирарі прийнято класифікувати за двома типами: мінейний, в якому стихири розміщені за річним календарем свят кожного місяця*, починаючи з вересня, і Стихирар Постний та Цвітний, тобто стихири Постної і Цвітної Тріоді. Окрім стихир, тут є також деякі інші співи: тропарі, світильні, сідальні тощо.

Мінейних Стихирарів XI—XIII ст. збереглося 15: список кін. XI—поч. XII ст. (уривок з 4 арк., Фінл., 13, „Сводн. кат.", № 48), дев'ять списків XII ст. (Соф., 384, Калужн., 19, Осн., 347.6, Син., 572, Син., 589, Q. п. I.15, Тип., 145 і Тип., 152 — один роз'єднаний рукопис; Григ., 47, Син., 279; Кол. уривків ЦНБ, № 10 — теж один рукопис, роз'єднаний на три частини; СПб. ДА, 397 А/11; „Сводн. кат.", № 54, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 130—132, 102); 1 пол. XIII ст.— один список (зб. Від. рук. ДРБ, 740 „Сводн. кат.", № 219), один рукопис кін. XIII ст. (Барс., 1381, „Сводн. кат.", № 395); два списки XIII—XIV ст. (Срезн., 69, „Сводн. кат.", № 480; ЦНБ, I, 6713, „Сводн. кат.", № 481). До Мінейних Стихирарів слід віднести також частину літургійного збірника Тип., 139 („Сводн. кат.", № 64), нотованого повністю, але найдавнішу його основу становить нотований Мінейний Стихирар поч. XII ст. (арк. 82—86 зв., 104 А-107 зв., 116, 118—122 зв., 129—136 зв.). У XIV ст. цей збірник редагували і до тексту Мінейного Стихираря допису-

---

[94] Ясиновський Ю. Український нотолінійний Ірмолой...— С. 53—55.

[95] Тихомиров Н. Б. Ирмологий (ненотный) // Методическое пособие по описанию славяно-русских рукописей...— М., 1973.— Вып. 1.— С. 311.

* Звідси часто вживана назва книги *Стихирар місячний*.

вали або додавали з іншого рукопису повні служби відповідних свят.

Два списки датовано доволі точно: 1156—1163 рр. (Соф., 384) і 1157 р. — ? (Син., 589). Список XII ст. Тип., 145 має великий запис переписувача: „Се стихирарь єсть с[вя]т[о]го Власия, да кто в нь поеть боуде емоу многа лѣт, а п[и]салъ грамотицю сѣю ч[е]л[о]в[і]къ, имя емоу кр[е]стное Яковъ, а мирьскы Творимирь, пономарь с[вя]того Николы, да хотя и не сумѣя написалъ кондакарь, похваливъ же, аминь“ (арк. 1)[96]. Із запису випливає, що рукопис переписав чернець Яков, світське ім'я якого було Творимир; він був пономарем якоїсь церкви Миколи, а переписав пам'ятку для церкви Власія. Раніше цей же переписувач, як свідчить запис, створив Кондакар[97].

Вважається, що більшість Мінейних Стихирарів є північноруського походження. На південноруське походження деяких рукописів вказували: В. Металлов — Син., 572 (Переяслав)[98], Q. п. I.15 (Київ)[99], Ю. Бубнов — Калужн., 19[100]. Правдоподібно, що південноруським є також уривок I,6713, який на початку нашого століття зберігався у збірці Ю. Тиховського, придбаний ним у складі волинського Євангелія XVI ст.[101]. Можливо, що з Південної Руси походить також уривок, знайдений нещодавно в Житомирі (Кол. уривків, № 10, ЦНБ); В. Металлов обережно атрибутував інший уривок цього рукопису смоленським за походженням[102]. Згаданий запис переписувача рукопису Тип., 145 за формою і характером змісту нагадує майбутні нотолінійні Ірмолої; для російських пам'яток подібні записи не характерні. З пізніших нотованих Стихирарів південноруського походження вкажемо на список 1571 р. туровського священика Артемія (Єпарх., 256)[103].

За змістом і принципами організації тексту Стихирарі близькі до Мінеї: піснеспіви розподіляються за місяцями календаря, починаючи з 1 вересня і закінчуючи 31 серпня. Але основою репертуару Стихирарів є стихири — звідки й назва книги. Тут немає канонів, які утворюють ядро Міней.

Серед Мінейних Стихирарів зустрічається цікавий кодикологічний тип, що походить, мабуть, від празникових Міней, де міститься вибране коло стихир на важливіші й особливо шановані свята й пам'яті святих і преподобних (зб. Від. рук. ДБР, № 740). Цікаво, що серед повних Стихирарів зустрічаються рукописи, в яких нотовані лише власне стихири саме на ці важливі свята церковного року; стихири ж другорядних свят залишилися без нот (Q. п. I.15; Q. п. I.12.). Очевидно, що їхня простіша мелодична структура давала змогу скоріше вивчати їх напам'ять за певними зразками. У такому вибірковому принципі добору й нотуванні святкового репертуару вимальо-

---

[96] Див. публікації цього запису: Срезневский И. И. Древние памятники русского письма и языка (XI—IV вв.).— СПб., 1882.— 2-е изд.— Столб. 78; Металлов В. М. Богослужебное пение...— С. 201.

[97] Сапунов Б. В. Книга в России в XI—XIII вв.— Л., 1978.— С. 111—112.

[98] Металлов В. М. Богослужебное пение...— С. 193, 196—200.

[99] Там само.— С. 221.

[100] Бубнов Ю. Н. Русские и славянские пергаменные рукописи библиотеки АН СССР // Материалы и сообщения по фондам отдела рукописей и редкой книги Библиотеки АН СССР.— Л., 1978.— С. 207.

[101] Тиховский Ю. И. Два неполных пергаменных листка из волынского (?) нотного Стихираря XII—XIII вв. // Известия ОРЯС.— 1904.— Т. IX.— С. 103—112; див. також: Геппенер М. В. Слов'янські рукописи XI—XIV ст. у фондах Відділу рукописів Центральної наукової бібліотеки АН УРСР: огляд, опис, публікації.— К., 1969.— С. 44—45.

[102] Металлов В. М. Богослужебное пение...— С. 191—196.

[103] Металлов В. М. Русская симиография... — М., 1912.— С. 21.

вуються контури майбутньої організації нотолінійних Ірмолоїв. Цікаво, що один із таких списків (Q. п. I.15.) є київського походження (див. вище). Інші пам'ятки, зб. Від. рук. ДБР 740 і Q. п. I.12, прямо не визначені як південноруські. Але у списку Від. рук. ДБР 740 є цікава деталь, що нав'язує до майбутніх Ірмолоїв: рукопис має вихідну мініатюру із зображенням преп. Симеона Столпника (себто ілюструється дане свято). У нотолінійних Ірмолоях, що мають вересневий поділ календаря, досить часто можна знайти таку ж вихідну мініатюру з зображенням преп. Симеона Столпника[104].

Отже, ще у княжу добу формується вибірковий принцип укладання пісенних гимнографічних збірників, який пізніше буде провідним у нотолінійних Ірмолоях.

Постний і Цвітний Стихирарі збереглися у семи списках: кін. XII ст. (Дмитр., 44, Q. п. I.39)*, друга пол. XII ст. (Син., 278), кін. XII — поч. XIII ст. (Тип., 147), XII—XIII ст. (Тип., 148), перша пол. XIII ст. (Соф., 96) і два рукописи XIII ст. (Усп., 8, Соф., 85; „Сводн. кат.", № 133, 134, 135, 168, 169, 220, 315 і 316).

Два рукописи повідомляють імена переписувачів: Соф., 96 переписував Йоан (завершив 21 жовтня), а Соф., 85 — „попин" Сава, світське ім'я „Грыцин" — для церкви Константина і Єлени.

Постний і Цвітний Стихирар є скороченим варіантом Постної і Цвітної Тріодей. Певних ознак південноруського походження ці пам'ятки не мають, як, зрештою, відсутні і північноруські ознаки. Зауважимо лише, що нотолінійні Ірмолої виявляють виняткову увагу саме до співів тріодного циклу.

Появу Стихирарів та їхню особливу популярність у княжу добу, мабуть, слід пов'язувати з тим фактом, що на Русі доволі скоро відмовилися від співаного виконання канонів, тому й відпала потреба створення повністю нотованих Міней і Тріодей, співаний репертуар яких — переважно стихири — був виділений в окремі книги: Стихирар Мінейний та Стихирар Постний і Цвітний.

Найскладнішими за змістом і неясними за походженням є Кондакарі. Суттєво відрізняється також нотопис цих збірників, т. зв. кондакарний, який поки що не вдається дешифрувати. На думку більшости дослідників, кондакарний спів спирається на давні традиції урочистого мелізматичного співу, властивому придворним відправам столичної константинопольської церкви Святої Софії. Цей спів вважали вищим стильовим досягненням візантійського обрядового співу, генетично пов'язаного з передньоазійськими мелодичними стилями, передовсім Сирії та Вірменії.

Столичний Київ усіляко намагався перейняти звичаї та манери Константинополя і прагнув „до засвоєння візантійського співу в усій його повноті, до напівів і прийомів музикальної звукоподачі включно"[105]. Цілком очевидно, що кондакарний спів насамперед засвоювався столицею Київської держави та культивувався у найвищих колах суспільства: великокняжий двір, митрополичий Софійський собор, Печерський монастир[106]. Тому цілком імовірним є

---

[104] Biblioteka Lituvos Mosliu Akademijos, rankraščių skyrius, F° 19.126, арк. 189.

* Уривки; основна частина цього кодексу зберігається у Хіландарському монастирі на Афоні, № 307, а ще один уривок — у Національному музеї Праги, № 207.

[105] Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство.— М., 1971.— С. 61.

[106] Там само.— С. 61.

припущення, що Кондакарі передовсім пов'язані з Києвом. Іван Гарднер слушно звернув увагу на таку річ: мелізматичний спів був під силу головно високим голосам — тенорам і альтам; для басів, особливо глибоких, такий спів є фізично неприродний[107]. Звідси можна зробити висновок, що кондакарний спів як найбільш відповідний за високою теситурою українським співакам культивували головно в Південній Русі та переважно в Києві.

Неясним залишається питання: це був сольний чи хоровий спів. Зміст Кондакарів нагадує грецькі Азматики – збірники хорового мелізматичного співу[108], але самі кондаки та їх мелодичний стиль радше говорять про сольний спів.

До нашого часу дійшло шість Кондакарів, один із яких (Погодінський) нотований фрагментарно. Хронологічно вони охоплюють кін. XI — першу пол. XIII ст. і в подальшому зникають. Тому напрошується думка про їх зникнення разом із зруйнуванням Києва монгольскою навалою. Це т. зв. Типографський Устав, частиною якого є власне Кондакар кін. XI — поч. XII ст. (Третяковська галерея, К–5349; „Сводн. кат.", № 57)[109]; Благовіщенський кондакар кін. XII (поч. XIII ст. ?; Q. п. I.32. та 1 арк. в Одесі, НБ, I/93; „Сводн. кат.", № 153, 154)[110]; Успенский кондакар 1207 р. (Усп., 9; „Сводн. кат.", № 173)[111], Троїцький або Лаврський кондакар поч. XIII ст. (Тр., 23; „Сводн. кат.", № 204)[112], Кондакар першої пол. XIII ст. (Син., 777; „Сводн. кат.", № 205)[113] і частково нотований Погодінський кондакар кін. XII ст. (Пог., 43—39 арк. і друга частина рукопису — ОИДР, № 107—110 арк.; „Сводн. кат.", № 124—125)[114].

Ще один Кондакар згадується у записі Якова-Творимира, переписувача мінейного Стихирара XII ст.[115] У вигляді окремих кондакарних знаків та нотацій деяких співів кондакарна нотація зустрічається і в інших літургійних книгах княжої доби[116].

---

[107] Гарднер И. Богослужебное пение.— М., 1905.— Т. I.— С. 345.

[108] Wellesz E. A History...— P. 144; Lewi K. Die slavische Kondakarien-Notation // Anfänge der Slavischen Musik.— Bratislava, 1966.— S. 77—87.

[109] З останніх праць див.: Владишевская Т. Типографский Устав как источник для изучения древних форм русского певческого искусства // Musica antiqua. Acta scientifica IV. — Bydgoszcz, 1975.— S. 607—620; вона ж підготувала пам'ятку до публікації.

[110] Благовіщенський кондакар свого часу докладно описав М. Бражников; його праця у вигляді друкованої передмови зберігається разом із кодексом у РНБ; рукопис планували до факсимільного видання у 1955 р. Пізніше багатотомне видання пам'ятки розпочали в Німеччині під кер. Ганса Роте: Der Altrussiche Kondakar. Auf der Grundlage der Blagoveščenskij Nižegorodskij Kondakar / Hrsg. von Antonin Dostál and Hans Rothe unter Mitarbet von Erich Trapp // Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven. Ed. 3.— Gissen, 1976.— Bd. 8.— T. 2; 1977.— T. 3; 1979. — T. 4; 1980. —T. 5 (факсимільна публікація — 8.2).

[111] Факсимільна публікація Успенського кондакаря, палеографічний опис і опис змісту: Contacarium palaeoslavicum Mosquense // MMB.— Copenhagen, 1960.— Vol. VI.

[112] Найповніший і висококваліфікований опис див.: Тихомиров Н. Б. Каталог русских и славянских пергаменных рукописей XI—XIII вв., хранящихся в отделе рукописей Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина, ч. III // Записки отдела рукописей.—М., 1968.— Вып. 30.— С. 137—147.

[113] Див.: [Горский А. В., Невоструев К. И.]. Описание славянских рукописей...— С. 384—388.

[114] Докладний опис див.: Тихомиров Н. Б. Каталог, ч. II // Записки отдела рукописей.— М., 1965.— Вып. 27.— С. 129—136. Нотні знаки в уривку ОИДР є на арк. 3, 5, 11 зв., 12, 15 і 15 зв. (кондакарні) та кулизм'яні (знаменні) в Погодінському — арк. 38 зв. — 39 зв.

[115] Сапунов Б. В. Книга в России в XI—XIII вв.— С. 111—112.

[116] Стихирар мінейний, Соф. 384 (арк. 74 зв., 97); Мінея служебна, Син. 168 (арк. 1); Октоїх, Соф. 122 (арк. 72—73 зв.); Стихирар мінейний, 34.7.6 (арк. 167—168) та ін.

Найдавнішим списком є Типографський Устав—Кондакар кін. XI—поч. XII ст., який повідомляє, здається, ім'я переписувача — Михаїл (арк. 44). Один список має точну дату — Троїцький кондакар 1207 р.

Назва Кондакар не є зовсім точною щодо змісту книги, як це слушно зауважує К. Флорос[117]. Фактично Кондакар є багатожанровим збірником, зміст якого розпадається на дві частини: власне кондакарну, що містить кондаки, та мішану. Кондакарна частина є основною, що й зумовило назву всього збірника. Піснеспіви тут розміщені за церковним календарем, починаючи з 1 вересня, за винятком списку Син., 777, де календарний рік починається з січня і завершується груднем. Далі йдуть воскресні кондаки на вісім гласів і кондаки тріодного циклу. Перший розділ Кондакарів найбільш стійкий і в основних рисах повторюється в усіх шести списках. У п'яти рукописах є кондаки руським святим — Борису і Глібу та Феодосію Печерському; у списку Син., 777 — лише Борисові і Глібу.

Типографський Устав у добірці кондаків має деякі особливості, що виділяють його серед інших Кондакарів. Так, нотовані не всі кондаки, а лише самогласні, яких тут нараховується 39. Кондаки „на подобен" не нотовані і мають лише вказівки на текст самогласного як взірця. Кожен самогласний кондак виписаний два рази: без нотації та з нотними знаками[118]. Ненотованими є також ікоси.

Другі частини Кондакарів значно різноманітніші щодо змісту, де кожен із списків має певні відмінності. Основою цієї частини є група перемінних і найбільш урочистих співів церковних служб, у залежності від гласової приналежності. Це — світильні, троїчні, алілуарії, киноники, азматики, іпакої, катавасії, воскресні тропарі, євангельські стихири, богородичні, подобні та деякі інші. У Типографському Кондакарі додані ще й степенні — антифони, які звичайно входять в Октоїх. Укладені всі ці співи в самостійні восьмигласні цикли.

Зміст і уклад Кондакарів виразно вказує на його навчальне призначення, на що звернули увагу дослідники.

Більшість науковців схильна вважати Кондакарі північноруськими за походженням. Але окремі з них щодо деяких списків переконливо обґрунтовують їх київське походження. Так, В. Металлов, зважаючи на загальні історико-культурні й релігійні обставини — Київ як центр культурного та релігійного життя Руси — вважав, що така визначна пам'ятка, як Типографський Студійський Устав, могла бути створеною лише в Києво-Печерському монастирі[119]. Цю ж тезу підтримує сучасний мистецвознавець В. Пуцко[120]. Загальні міркування І. Гарднера з цього приводу висловлені нами раніше. На думку М. Момінової, Погодінський кондакар і Христинопільський апостол, створений у Галицько-Волинському князівстві[121], були переписані одним переписувачем; тож Погодінський кондакар також можна вважати галицько-волинським за

---

[117] Floros K. Universale Neumenkunde-byzantinische, slavische und gregorianische.— Kassel, 1970.— S. 14.

[118] Паралельний запис нотованих і ненотованих одних і тих же співів дає цінний матеріал для лінгвістів, зокрема для вивчення фонетики руської редакції старослов'янської мови (пор.: Успенский Б. А. Древнерусские кондакари как фонетический источник // Славянское языкознание. VII Междунар. съезд славистов.— Варшава, 1973. Доклады советской делегации.— М., 1973.— С. 314—317).

[119] Металлов В. М. Богослужебное пение...— С. 185—189.

[120] Пуцко В. Книжкова продукція київських та південно-західних скрипторіїв XI—XIII ст. // Писемність Київської Русі і становлення української літератури.— К., 1988.— С. 13.

[121] Львівський історичний музей, рук. 39 (Сводн. кат., № 59—60).

походженням*. Можливо, на південноруське походження рукопису Син., 777 вказує використання новішого григоріянського календаря (грудневий), який з'явився спершу в Південній Русі.

За принципом укладу — увага до святкових і найурочистіших церковних відправ — Кондакарі мають спільні риси з пізнішими нотолінійними Ірмолоями. Спільним є також їхня навчально-педагогічна спрямованість і традиція використання грецьких текстів у вигляді доповнень, причому їх також записували кириличною абеткою. А головне, що Кондакар, як і Ірмолой, є назвою умовною, бо не охоплює цілости змісту, на що звернув увагу також і М. Антонович[122].

Ці факти дають змогу значно наблизити Кондакарі до Південної Руси й підтримати тезу І. Гарднера про їх південноруське походження, найімовірніше, київське. Проте це питання потребує окремого дослідження палеографів, текстологів, кондикологів, лінґвістів, мистецтвознавців та істориків музики.

Кондакарі та кондакарний спів привернули певну увагу й українських дослідників. Добрим знавцем кондакарного співу був Ф. Стешко, який спеціально і систематично вивчав Кондакарі. У 30-х роках за завданням Слов'янського інституту в Празі спільно з проф. Карлового університету Й. Гуттером він готував публікацію Благовіщенського кондакаря і в квітні 1938 р. завершив вступну історико-палеографічну розвідку пам'ятки[123]. До співпраці був залучений, імовірно, Дм. Антонович, який опублікував розвідку про декоративні прикраси Благовіщенського кондакаря[124]. Але реалізувати цей план перешкодили Друга світова війна й передчасна смерть Ф. Стешка; він зумів, наскільки нам відомо, опублікувати лише дві розвідки про Кондакарі[125] та побіжно згадує про них у деяких інших публікаціях[126].

Давнім Кондакарям присвятив окремий розділ своєї монографії М. Антонович[127]. Не маючи можливості працювати із самими пам'ятками, український еміґраційний дослідник головним чином спирався на існуючу літературу, здебільшого на працю І. Гарднера „Богослужебное пение русской православной церкви". Проте М. Антонович зробив одне дуже важливе узагальнення, що давні Кондакарі за типом укладу змісту є попередниками українських ното-

* Ця думка висловлена М. Моміною автору цих рядків під час тривалих консультацій з руської книжкової культури.

[122] Antonowycz M. Ukrainische geistliche Musik.— München, 1990.— S. 52—53.

[123] Про це згадує О. Кошиць у листі до П. Маценка від 18 грудня 1939 р. (див.: Маценко П. Листування з О. Кошицем в справі обробки догматів знаменного розспіву // Ювілейний збірник УВАН в Канаді.— Вінніпеґ, 1976.— С. 330). На жаль, цей матеріал, як і весь архів Ф. Стешка, зник після вступу радянських військ до Праги навесні 1945 р. Можливо, що архів Ф. Стешка був таємно вивезений до Києва як „дар чехо-словацького уряду" в числі інших українських архівів Праги (див.: Кеннеді-Грімстед П., за участю Боряка Г. Доля українських культурних цінностей під час Другої світової війни.— Львів, 1992.— С. 30—31 і примітка 92 на с. 52—53). Про те, що Ф. Стешко був добрим знавцем кондакарного співу та спеціально працював над цією темою, писав також російський музикознавець-еміґрант Юрій Арбатський (див.: Арбатский Ю. Этюды о русской музыке.— Нью-Йорк, 1956.— С. 160 і бібліограф. довідка на с. 388).

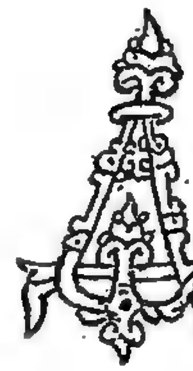
[124] Антонович Д. Літери-ініціали нотного кондакаря імперат. СПб. библиотеки, № 32, 4; перґамент // Українська музика.— 1939.— № 3.— С. 73—75.

[125] Стешко Хв. Ф. Джерела....— С. 425—440; Steško F. Prve ukrajinske crkvene kompozicije.— Zagreb, 1939.

[126] Наприклад, у статті: Steško F. Čest i hudebnici v ukrajinské cirkewni hudbé (Z dejin haličsko-ukrajinské cirkevni hudby) // Rozpravy česke akademie věd a uměni.— Praga, 1935.— Trida I.— Čislo 83.— S. 1—46.

[127] Antonowycz M. Ukrainische geistliche Musik.— S. 51—58.

Сторінка з Кондакаря. Кондак Симеону Стовпнику, записаний без нот, але з кондакарною нотацією. *Кінець XI — початок XII ст.*





Сторінка з київського Стихираря. Кулизм'яний нотопис. *XII ст.*

лінійних Ірмолоїв[128]. Наші незалежні спостереження привели до аналогічного висновку, що підтверджує імовірність цієї тези.

М. Антонович звернув також увагу, що згадувана Д. Разумовським строфічність побудови кондаків добре узгоджується з його власними спостереженнями над пізнішими кондаками українських Ірмолоїв[129]. Його спостереження, з одного боку, підтверджує здогадки попередніх дослідників, що ґрунтувалися на подібності невм (Д. Разумовський та ін.), а з другого — нав'язує до думки про безперервність музичного процесу в українській гимнографії від княжої доби до ренесансно-барокової епохи.

Серед нотованих пісенних збірників княжої доби є декілька збірників, які не вкладаються в усталене коло літургійних кодексів. Це два списки Псалтиря з окремими нотними текстами (Поґ., 8 і Соф., 62; „Сводн. кат.", № 385 і 474) та літургійний збірник Соф., 397 („Сводн. кат.", 303). У пам'ятці Соф., 62 нотованою є лише фраза **„Ты єси богъ нашь иже моудростию вьсѧ съдѣвая исполнѧя"** — піснеспіві **„Пѣснь"** Ісусу Христу (глас 6, арк. 192—192 зв.), а в болгарському списку Поґ., 8 на арк. 163 нотовані лише три слова. Оскільки Псалтир виходить за межі типології богослужбових книг, то надалі не будемо розглядати цю пам'ятку.

Літургійний збірник Соф., 397 (XIII ст.) значно відрізняється від узвичаєного кола руських нотованих книг. Нотація двох типів: фітна або тета (арк. 15 зв.—16) та кондакарна (арк. 28—28 зв.). Збірник містить: із Тріоді — канони Страстного тижня; з Мінеї — служби св. Константину та Єлені (21.05), св. Кирилу Александрійському (9.06), пр. Іллі (20.07), св. муч. Пантелеймону (27.07), св. муч. Флору і Лавру (18.08), Усікновенню голови Йоана Предтечі (20.08), Покладенню пояса Богородиці (31.08), канон молебний „**ѡ вѣдрє** ", 40 мученикам (9.03), св. муч. Євпатію (16. 11); з Октоїха — богородичні на всі дні тижня та окремі псалми (1, 2, 4—8, 32—36). Такий розмаїтий зміст був, очевидно, зумовлений навчальними вимогами; це додатково підтверджується і тим, що рукопис переписувало сім осіб. Такий мішаний склад трапляється серед пізніших нотолінійних Ірмолоїв, що їх також створювали для навчання.

Отже, у княжу добу склалося стійке коло нотованих літургійних книг, які були перенесені з Візантії та Болгарії і пристосовані до місцевих умов.

* * *

У загальній археографічній та кодикологічній оцінці руських нотованих книг заслуговують на увагу пам'ятки, які зберегли імена переписувачів і точні дати написання. Ось імена переписувачів:

1. Бѣлин (Бѣден?), світське Михаїл, 1097 р., Мінея служб., Тип., 91.
2. Василій Осипов (дописав), 1352 р., Мінея празн., Син., 895.
3. Городен (декілька лінійок), 1096 р., Мінея служб., Тип., 89.
4. Домка (у хрещенні Яков), 1095—1096 рр., Мінея служб., Тип., 84, 1097, Мінея служб., Тип., 89.
5. Ілля, „попин" Вознесенської церкви, XII ст., Мінея празн., Тип., 131.
6. Кузьма, XIII ст., Октоїх, Соф., 122.
7. Левкий, за старости Якова, церква Георгія, 1260 р., Мінея празн., Син., 895.
8. Михаїл (?) (див. Бѣлин), кін. XI — поч. XII ст., Кондакар (Типографський

[128] Antonowycz M. Ukrainische geistliche Musik.— S. 52—53.
[129] Там само.— S. 54.

Устав), Третьяковська галер., К.— 5349.
9. Мойсей Киянин (?), кін. XII — поч. XIII ст., Тріодь, Тип., 137.
10. Путята (?), XI ст., Мінея служб., Соф., 202.
11. Творимир (див. Яков).
12. Яков (див. Домка).
13. Яков (Творимир), XII ст., Стихирар мінейний, Тип., 145; XII ст., Кондакар (з літератури).

Це доволі велика кількість імен переписувачів. Загалом імен переписувачів руських книг княжої доби збереглося мало, але не тому, що не сформувався такий звичай. Більшість пам'яток дійшла до нашого часу з втратами й насамперед початкових і кінцевих аркушів. А саме в кінці, у вихідному літописі, переписувач ставив своє ім'я[130]. Пізніше українська нотолінійна книга розвиватиме цю практику, але в Росії вона заникає.

Декілька рукописів донесло точну дату написання; в окремих випадках точна дата встановлена дослідниками (у наведеному переліку такі дати позначені зірочкою):
1. 1095—1096 рр., писав Домка, Мінея служб., Тип., 84.
2. 1097* р., писав Домка, Мінея служб., Тип., 89.
3. 1097 р., писав Бѣлин (Михаїл), Мінея служб., Тип., 91.
4. 1156—1163* рр., Стихирар мінейний, Соф., 384.
5. 1157 р. (?), Стихирар мінейний, Син., 589.
6. 1207 р., Кондакар, Усп., 9.
7. Бл. 1249 р., Ірмологіон (за літературою).
8. 1260 р., Мінея празн., Син., 895.

На жаль, переписувачі не вважали за потрібне вказувати місце створення своїх кодексів, що ускладнює їхню територіяльну локалізацію. У цьому розумінні пізніші нотолінійні Ірмолої містять винятково багату інформацію як щодо часу та місця створення, так і стосовно імен їх переписувачів.

Найчисленнішу групу нотованих книг княжої доби становлять Мінеї, Тріоді та Стихирарі. Мінеї та Тріоді спільно утворюють повне річне коло церковних служб (нерухомих і рухомих свят). Центральними пісенними розділами цих служб є канони, доповнені короткими піснеспівами: сідальні, кондаки та ін. 27 Міней (19 службових та вісім празникових) і 14 Тріодей становлять більшу частину всіх збережених нотованих рукописів княжої доби (41 з 74). Водночас більша частина Міней і Тріодей (23) має лише фрагментарну тета-нотацію, причому 12 з них є південнослов'янськими. Варто зазначити, що Мінеї і Тріоді є найдавнішими слов'янськими пам'ятками з нотними знаками, а Путятина мінея XI ст. — найдавнішою слов'яно-руською пам'яткою з нотними знаками (тета-нотація). Це наводить на думку про первинність тета-нотації на руському ґрунті (що, зрештою, було і в Візантії, і в Болгарії). А той факт, що в південних слов'ян іншого нотопису не знайдено, наводить на думку, що саме від балканських слов'ян перенесено ці нотні пам'ятки, як і взагалі церковний спів.

Повністю нотованих Міней збереглося 13 і серед них відомий комплект Міней Софійського собору в Новгороді з 10 рукописів. Загалом можна ствер-

---

[130] Волков Н. В. Действительно ли была безымянна большая часть трудов древнерусских переписчиков?// Журнал Министерства народного просвещения.— 1897.— Т. XI.— С. 8.

* Дата приблизна.

джувати, що нотовані Мінеї та Тріоді (жодного повністю нотованого списку) не здобули популярности в повністю нотованому вигляді. Очевидно, це було пов'язане з тим фактом, що канони, центральні співи служб, доволі скоро на Русі перестали співати повністю і співали лише ірмоси. У тих випадках, коли деякі канони все ж співали повністю (на Воскресіння, у Неділю Цвітну, на Різдво Христове та деякі інші), їх виконували за вивченими напам'ять ірмосами.

Подальшу групу рукописів утворюють Стихирарі — мінейні (15) та тріодні (7). Усі Стихирарі нотовані повністю і серед них немає жодної південнослов'янської пам'ятки. Мабуть, цей тип книг, як і нотація, був запозичений безпосередньо з Візантії й на місцевому ґрунті отримав особливий розвиток.

Значно складнішою і досить неясною є історія Октоїха та Ірмологіона. Насамперед незрозумілою є мала кількість збережених списків цих книг, які були одними з найуживаніших, особливо в навчальному процесі. Цілком можливо, що це власне й зумовило їх гіршу збереженість (крім того, ці книги набагато частіше використовували і в літургійній практиці).

Особливу книгу становлять Кондакарі — шість списків. З одного боку, їх зміст, маючи календарний уклад кондаків, свідчить про богослужбову функцію. Але з іншого — присутність малих осмогласних циклів — виразно помітною є навчально-педагогічна функція. А паралельні слов'яно-грецькі тексти піснеспівів та вишуканий мелізматичний стиль говорять про те, що Кондакарі були прив'язані до найбільших церковно-співочих центрів, головно до митрополичої катедри в Києві.

Початковий період побутування візантійського гимнографічного репертуару (грецького чи у слов'янських перекладах) був тісно пов'язаний насамперед із великими релігійними осередками: соборні церкви і великі монастирі Києва та його ближчих околиць (Вишгород, Переяслав, Білгород, Василів), а також Чернігів, Туров, Полоцьк, Новгород, Перемишль, Володимир на Волині. Тут богослужіння відбувалося щоденно та з особливою урочистістю, що потребувало повного кола пісенних нотованих книг. Поступове поширення християнства зумовило появу церковних парафій у невеликих містах і містечках, селах, де богослужіння відбувалося вибірково, переважно на більші свята та особливо шановані місцевою традицією, а особливо по неділях (воскресних днях). Така практика богослужіння не потребувала повного кола пісенних книг (які були надто дорогі для скромних парафій). У цих випадках обмежувалися Октоїхом, Ірмологіоном та Стихирарем. Унаслідок того коло нотованих книг поступово звужувалося.

Руські нотовані книги XI—XIII ст. мали декілька верств. Перша, найповніша, була пов'язана з великими церковно-співочими осередками — насамперед митрополичою та єпископськими катедрами й великими монастирями. Інша верства, значно менша, обслуговувала невеликі парафії. Нарешті, третя верства — це школи співацького мистецтва, де ці книги не лише були предметом вивчення — їх тут також створювали.

При вивченні нотованих книг княжої доби дуже складним є питання локалізації південноруських пам'яток. Дивно, але джерела та історіографія переважно мовчать про такі нотовані рукописи, і створюється враження, що церковно-пісенна гимнотворчість княжої доби переважно розвивалася у Північній Русі. Головна причина, очевидно, полягає у тому, що сьогодні в Україні є лише п'ять нотованих пам'яток XI—XIII ст. — два більш-менш повні кодекси і три в уривках.

У Києві (ЦНБ) зберігається два уривки: 2 арк. мінейного Стихираря XIII—XIV ст. (І, 6713; „Сводн. кат.", № 481), ґрунтовно описаних і опублікованих І. Гепненером[131], та уривок з двох арк. кін. XII ст. (Колекція уривків, № 10, „Сводн. кат.", № 132), знайдений 1978 р. у Житомирському краєзнавчому музеї[132]. Два нотовані рукописи й уривок зберігаються в Одесі (Наукова б-ка): 1 арк. Благовіщенського кондакаря (І/93, „Сводн. кат.", № 154); два інші списки мають лише окремі фітні знаки (тета-нотація) і є болгарськими за походженням — празничні Мінеї другої пол. XIII ст. (І/4 і І/5; „Сводн. кат.", № 359 і 360).

Отже, майже повна відсутність руських нотованих пам'яток у сховищах України створила об'єктивні труднощі як у створенні власної наукової бази досліджень, так і відповідних наукових кадрів. Ця ж причина, очевидно, зумовила утвердження концепції щодо територіяльної локалізації руських нотних пам'яток XI—XIII ст., які майже в повному обсязі визначаються як північноруські.

Проте чимало факторів і головний з них — усвідомлення Києва та Київської землі як культурно-історичної основи Руси — схиляють до думки про хибність цієї тези. Наш попередній екскурс у цю проблематику розпочнемо з опрацювання фактичного матеріалу, джерел і літератури, наукове осмислення яких дає реальну панораму культурних і музичних процесів княжої доби та дозволить побачити в її нотованих пам'ятках контури пізніших нотолінійних Ірмолоїв.

Писемні джерела виразно промовляють за значне розповсюдження церковного співу в Південній Русі та столичному Києві. Так, у найдавнішій церкві княжого Києва — Десятинній Різдва Богородиці — був великий хор, співаки якого перебували на спеціальному „дворі доместиків" біля самої церкви[133]. Н. Успенський вважав, що це був своєрідний пансіон, де жили й навчалися професійні співаки[134]. Згодом, із спорудженням Софійського собору (1037 р.) й перенесенням сюди митрополичої кафедри, тут створено один із найбільших центрів церковно-співочого мистецтва. Міцна професійно-співоча школа формується у головному монастирі Київської держави — Печерському, яка впродовж багатьох віків була взірцевою і збереглася до початку нашого століття[135]. В XI ст. тут уславився доместик Стефан — літописна згадка бл. 1062 р.[136], а серед ченців особливо в пошані був спів псалмів[137]. Автором канонів Києво-Печерський патерик згадує ченця Григорія (кін. XI—поч. XII ст.)[138].

---

[131] Геппенер М. В. Слов'янські рукописи XI—XVI ст...— № 8.— С. 44—46. Раніше цей уривок належав відомому досліднику та колекціонеру старожитностей Юліянові Тиховському; 1902 р. цей та інші уривки були на виставці XII Археологічного з'їзду в Харкові.

[132] Цей уривок є частиною рукопису Син. 279 та іншого уривку Григ. 47. Ідентифікацію уривків здійснив Н. Тихомиров.

[133] Повесть временных лет.— М.; Л., 1950.— Ч. 1.— С. 85. Доместик — головний співець церковного хору, пізніше протопсалт, уставник (уставщик). Докладніше про це див.: Гарднер И. Богослужебное пение.— Т. І.— С. 223—227.

[134] Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство.— С. 31.

[135] Иадор (Илларион Ткаченко). История Киево-Печерского лаврского роспева// Русская музыкальная газета.— 1907.— № 3.— С. 99—102; Antonowycz M. Ukrainische geistliche Musik.— S. 25.

[136] Металлов В. М. Богослужебное пение...— С. 224; Літопис Руський.— С. 114. Доместик Стефан був учнем Феодосія Печерського, після смерти якого став ігуменом Печерського м-ря, пізніше єпископ у Володимирі на Волині: заснував Стефановий монастир на Клові в Києві (див. коментар Л. Махновця до Літопису Руського.— С. 512).

[137] Успенский сборник XII—XIII вв.— М., 1971.— С. 99—100.

[138] Див.: Абрамович Д. Києво-Печерський патерик / Вступ, текст, примітки.— К., 1931.— С. 126 (репринтне перевидання за ред. В. Крекотня.— К., 1991). Біо-бібліографічна довідка: Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 1: XI — первая половина XIV в.— Л., 1987.— С. 108—109.

Галицько-Волинський літопис під 1241 р. повідомляє ім'я „словутного" співця Митусу, який перебував при катедрі Перемиського єпископа[139]. На підставі невідомого сьогодні літопису В. Татищев повідомляє, що Ганка (Янка) Всеволодівна, пострижена 1086 р. в Андріївський монастир у Києві, створила тут школу для дівчат, в якій, окрім грамоти й рукоділля, навчали також і співів[140].

Київ був культурно-мистецьким і релігійним центром руських земель — тут формувалися основні засади давньоукраїнської культури та, зокрема, гимнографічного мистецтва. Очевидно, у цьому контексті спільним надбанням слід вважати і нотовані рукописні пам'ятки. Київ був столицею державного життя та політичним центром, а київського князя титулували „великим князем". У Києві була заснована перша руська церковна митрополія. У ньому створювали закони для усіх руських земель („Руська Правда"), формувалася єдина літературна мова.

Провідне значення Києва залишалося і пізніше, у період так званої феодальної роздрібнености. Період XII—XIII ст. не був занепадом Києва і Київської держави, а подальшим їх розвитком і вищою формою існування. А XIII ст. — час розквіту Галицько-Волинської держави, в якій продовжують активно розвиватися містобудівництво, література, мистецтво, рукописна книжність, церковно-пісенне мистецтво.

Назріла потреба по-новому оцінювати територіяльне походження рукописних книг княжої доби, зокрема нотованих. Сьогодні поки що, незважаючи на окремі винятки, прийнято вважати, що переважна більшість рукописних пам'яток XI—XIII ст. є північноруськими, оскільки південноруські загинули в пожарищах татаро-монгольської навали та пізніших татаро-турецьких навал. Вважається також, що занепад культурного життя XII—XIII ст. у Південній Русі викликав згасання центрів книгописання, які перемістилися на Північ. Ще В. Металлов звернув увагу на те, що багато російських учених „очень склонны отказывать нашим древнейшим славянским рукописям в киевском происхождении, приписывая им обычно происхождение новгородское"[141]. Дивним є і те, як справедливо зауважив російський дослідник, що серед київських рукописів зовсім немає літургійних книг і лише декілька Євангелій за походженням відносять до Києва, Галичини та Волині[142]. І це при тому, що літургійні книги взагалі збереглися якнайкраще і їх існування було першою необхідністю церковного обряду. Загалом добре збереглися і нотовані книги — насамперед тому, що їх більше цінували як складніші в написанні[143]. Ці книги збереглися більш-менш добре ще й тому, що нотовані пам'ятки були зрозумілими значно вужчому колу осіб і насамперед професійним співцям, що не сприяло їх поширенню поза літургійною і навчальною практикою. В XI—XIII ст. рукописні богослужбові книги створювали переважно у великих книгописних майстернях-скрипторіях, які виникали здебільшого при єпископських катедрах[144] і ве-

---

139 Літопис Руський.— С. 400. Існує припущення, що Митуса був світським співцем княжого двору, але воно безпідставне й зовсім не випливає з літописного тексту, де мова йде саме про владику Перемишля (це помилкове твердження нещодавно повторив В. Грабовецький. „Галицька трійця" XIII століття — Тимофій, Авдій, Матуса // Історія та історіографія України.— К., 1985.— С. 37—38).

140 Історія Української РСР: У 10 т.— К., 1977— Т. 1.— Кн. 1.— С. 395.

141 Металлов В.М. Богослужебное пение...— С. 178.

142 Там само.— С. 179.

143 Волков Н. В. Статистические сведения...— С. 19.

144 З часу запровадження християнства і до татаро-монгольської навали на Русі було засновано 16 єпископських катедр (див.: Толочко П. П. Киев и Киевская земля в эпоху феодальной раздробленности XII—XIII веков.—К., 1980.— С. 199).

ликих монастирях. Саме тут створювали необхідні літургійні книги, зокрема нотовані. У Південній Русі такими значними осередками були, крім Києва, Вишгород*, Переяслав[145], Білгород[146] (усі три неподалік Києва), Юр'їв (пізніше Біла Церква), Туров, Чернігів, Перемишль, Галич, Володимир[147], Угровськ, Холм, Луцьк та ін. Така розгалужена мережа релігійно-культурних центрів у Південній Русі є важливим свідченням активної християнізації руських земель, яка, безперечно, потребувала створення великої кількости літургійних книг, зокрема нотних.

Без сумніву, Києву в цьому ряді належить першість. Тим більше дивно, як справедливо писав свого часу В. Металлов, „почему же за весь почти трехвековой домонгольский период не сохранилось доныне ни одной богослужебной певческой рукописи киевского извода, когда там, в Киеве, несомненно было положено начало организации русского церковного пения, установления осмогласия и основных напевов, выработки соответствующей певческой симиографии собственно русской, когда оттуда, единственно из Киева, пошли теория симиография и практика, певческая церковная письменность, певческие богослужебные книги, в оригиналах и копиях, и по всей тогдашней грамотной христианской Руси, откуда мог воспринять церковную книжность и письменность, знания и опыт, и преемник киевской грамотности, богослужебного строя, чинов и порядков второй за Киевом княжий город — Новгород“[148].

Ще М. Волков писав, що є усі підстави вважати, що в початковий період писемність „зосереджувалася лише в одному Києві, в його Печерському монастирі, надзвичайно діяльному розсаднику духовної освіти і засновнику інших монастирів“[149]. Тому невипадково деякі авторитетні дослідники схильні вважати, що більшість найдавніших руських писемних пам'яток є київського походження [150]: Остромирове євангеліє, обидва Ізборники Святослава, Архангельське євангеліє, Псалтир Гертруди, Туровське євангеліє,

---

* Вишгород ще з часу князювання Ярослава Мудрого належав до великих церковних осередків, де містилася одна з найдавніших єпископських катедр. Тут спочивали останки вбитих князів Бориса та Гліба і на їх честь збудовано собор; з Візантії була привезена ікона Богоматері, яку особливо шанували на Русі. 1155 р. князь Андрій Боголюбський вивіз її у Суздаль, потім вона опинилася у Володимирі на Клязьмі, а пізніше була перенесена в Московський кремль і стала головною святинею Росії.

145 Переяслав також був одним із найбільших духовних центрів княжої доби. Тут звичайно перебували князі, які реально претендували на київський престол. У XII ст. юрисдикція Переяславської єпископії поширилася і на Смоленську землю (див.: Історія Української РСР.— Т. I.— Кн. 1.— С. 394—395).

146 Білгородський єпископ був одночасно вікарієм митрополита (див.: Толочко П. Киев и Киевская земля...— С. 137—138).

147 Володимир на Волині вперше згаданий у літописі під 988 р. Тут виникла одна з найдавніших єпископських катедр на Русі, що відігравала, як і Перемишльська та Холмська, важливу ідеологічну роль на русько-польському пограниччі. У Володимирі були велика бібліотека і скрипторій, які особливо зміцнив і збагатив князь Володимир Василькович (пом. 1288 р.; див.: Літопис Руський.— С. 447—488). У Володимирі 1286 р. була створена особлива редакція Кормчої (див.: Исаевич Я. Д. Культура Галицко-Волынской Руси // Вопросы истории.— 1973.— № 1.— С. 97—98; Щапов Я. Н. Византийское и южнославянское правовое наследие на Руси в XI—XIII вв.— М., 1978.— С. 209—210). Декілька рукописів тут було створено пізніше, зокрема у XV ст. (див.: Розов Н. Н. Книга в России в XV в.— Л., 1981.— С. 140).

148 Металлов В. М. Богослужебное пение...— С. 179.

149 Волков Н. В. Статистические сведения...— С. 29.

150 Див.: Сводн. кат.

Супрасльський рукопис, Пандекти Антіоха Чорноризця, Синайський патерик та ін.[151]

Спеціальні розшуки південноруських (і західноруських) пам'яток рукописної книжности здійснив П. Владимиров[152]. За його підрахунками таких рукописів з XI—XIV ст. збереглося 60. Звичайно, це дуже мала кількість, якщо порівняти, що за даними „Сводного каталога“ з XI—XIII ст. руських рукописів збереглося понад 400. Цікаво, що за підрахунками В. Сапунова в XI—XIII ст. на Русі було в обігу близько 140 тисяч книг[153]. Якщо на основі того ж „Сводного каталогу“ встановити процентне співвідношення нотованих книг (п'ята частина збережених), то виходить, що нотованих книг було в обігу не менше 28 тисяч (збереглося ж бл. 80). Цю ситуацію сучасні дослідники пояснюють головно несприятливими умовами історичного розвитку південноруських земель у подальші періоди, унаслідок чого у вогні численних пожарищ загинули тисячі давніх рукописів і цілі бібліотеки. Так, Київ після страшного спустошення татаро-монголами і пізніше зазнавав руйнівних набігів татаро-турецьких військ. Великі втрати були завдані книгосховищам через страхітливі пожежі, зокрема 1718 р. в Печерському монастирі. Навіть у такому доволі спокійному місті, як Львів, пожежі діткнули й бібліотек: наприклад, 1527 р., коли згоріла майже вся центральна частина міста; 1779 р., коли блискавка вдарила в Успенську вежу, де містилася багата бібліотека Львівського братства; у кінці XVIII ст. згоріла бібліотека Університету. Внаслідок того дуже багаті рукописні колекції Львова майже не зберегли перґаментних рукописів і жодного нотованого кодексу княжої доби.

Згадані міста, де містилися єпископські катедри — Вишгород, Білгород, Переяслав — повністю були знищені татаро-монгольською навалою.

Слід враховувати ще один важливий фактор. В умовах державности значно виразніше й яскравіше проявляється національна самосвідомість та почуття історичної відповідальности перед культурною спадщиною минулого. В цих умовах краще усвідомлювалося значення книжкових пам'яток як факторів національної культури, а їх збереження забезпечували держава та її відповідні інститути. Так, створення фундаментального комплексу Великих Четій Міней у Московській Русі під керівництвом митрополита Макарія супроводжувалося спеціальними розшуками в усій державі відповідних списків і редакцій Четій Міней. Така ж ситуація склалася при створенні Літописного зводу, Степенної книги. З моменту створення Московського „печатного двора“ туди звезли велику кількість рукописів, що призвело до створення дуже багатої бібліотеки, яка ввійшла в історію під назвою Типографської; її рукописний фонд сьогодні зберігся майже повністю і утворює спеціальну збірку в Російському Державному Архіві Давніх Актів (РДАДА). Ця колекція сьогодні є однією з найбагатших на перґаментні рукописи, зокрема нотовані — 17 списків. Цілеспрямованим

---

[151] Запаско Я. Орнаментальне оформлення української рукописної книги.— К., 1960; його ж. Українська рукописна книга.— Львів, 1995; Пуцко В. Книжкова продукція київських та південно-західних скрипторіїв XI—XIII ст.— С. 8—24.

[152] Владимиров П. В. Обзор южнорусских и западнорусских памятников письменности от XI—XVII ст. //Чтения в обществе Нестора-летописця.— К., 1890.— Кн. IV, отд. 11 (окремий відбиток — К., 1890).

[153] Сапунов Б. В. Книга в России в XI—XIII вв.— С. 14.

збором давніх рукописів традиційно займалися московські патріярхи, зокрема Никон, що призвело до створення відомої Патріяршої, пізніше Синодальної (Московської) бібліотеки (сьогодні зберігається у ДІМ у Москві). Тут також є велика кількість нотованих перґаментних пам'яток XI—XIII ст.— 17. Послідовно створювалися бібліотеки Софійського собору в Новгороді, великих монастирів — Соловецького, Кирило-Білозерського, Троїце-Сергієвого, Воскресенського Новий Єрусалим та ін. Якщо до того додати ще й велику збирацьку працю російських колекціонерів XIX ст.[154], то цілком зрозуміло, що книжкові збірки Росії зосередили величезні багатства рукописної книжности.

В Україні (та й Білорусії) таких умов через відсутність національної державности не було, й тому перґаментних рукописів, зокрема нотованих, тут збереглася мізерна кількість. До того ж, після переходу на лінійний нотопис у XVI ст. кулизм'яний нотопис скоро забувається і ці давні пам'ятки виходять з ужитку.

З усіх збережених нотованих пам'яток XI—XIII ст. жодна не має прямих вказівок на місце походження. Тому питання їх територіяльної локалізації поки що залишається відкритим. Але є пам'ятки, що їх дослідники (найбільше В. Металлов) так чи інакше пов'язують із Києвом та Південною Руссю. Раніше, розглядаючи типологію нотолінійних книг, ми на це вже частково вказували. Підсумуємо ці факти.

Найчастіше південноруські списки, на думку дослідників, трапляються серед Стихирарів. Так, В. Металлов вважав південноруськими списки Син. 572 (Переяслав)[155] і Q. п. I.15 (Київ)[156]. Південноруським прийнято вважати також уривок Стихираря Калужн. 19, очевидно, на тій підставі, що пам'ятка набута проф. Чернівецького університету О. Калужняцьким десь в Україні[157]. Є підстави вважати південноруським і уривок із ЦНБ І, 6713, який був знайдений у складі українського Євангелія XVI ст.; перґаментні листочки склеювали зошити цього рукопису. Ю. Тиховський придбав цю пам'ятку на Волині в селі Старому Жукові біля містечка Клевані в якогось дячка. У своїй публікації він припускає, що ці перґаментні листочки також волинського походження[158]. Можливо, що південноруським є також Стихирар Син., 279, уривок якого нещодавно знайдений у Житомирі (зберігається у ЦНБ, колекція уривків, № 10); В. Металлов обережно припускав, що синодальна частина рукопису є смоленською за походженням[159].

З нотованих Міней В. Металлов до південноруських відносив лише список Тип., 96[160], а В. Яґич вважав південноруськими дві ненотовані службові Мінеї[161]. І все ж можна з певністю твердити, що річні ком-

---

[154] Козлов В. П. Колумбы российских древностей.— М., 1981.

[155] Металлов В. М. Богослужебное пение...— С. 193, 196—200.

[156] Там само.— С. 221.

[157] Бубнов Н.Ю. Русские и славянские пергаменные рукописи библиотеки АН СССР // Материалы сообщения по фондам отдела рукописей и редкой книги Библиотеки АН СССР.— Л., 1978.— С. 207.

[158] Тиховский Ю. И. Два неполные пергаменные листка из волынского (?) нотного стихираря XII—XIII вв. // Известия ОРЯС.— 1904.— Т. IX.— Кн. 1.— С. 103—112.

[159] Металлов В. М. Богослужебное пение...— С. 191—196.

[160] Там само.— С. 186—187.

[161] Ягич В. Критические заметки...— С. 26; його ж. Служебные Минеи...— С. XCXVII.

плекти службових нотованих Міней, подібно до Софійських, повинні були б створюватися і в Південній Русі, а насамперед у Києві. На це, зокрема, вказує згадувана вже літописна звістка про подібний комплект із бібліотеки Володимира Васильковича.

Серед Тріодей, на думку дослідників, є лише одна південноруська пам'ятка — Тріодь Мойсея Киянина (Тип., 137). Складною і заплутаною є територіяльна атрибуція Ірмологіонів, про що ми також досить ґрунтовно писали раніше. Щодо Кондакарів, то також прийнято вважати їх північноруськими. Цю тезу ми досить ґрунтовно переглянули раніше, підкреслюючи, що за змістом, культурно-історичними обставинами та тісним зв'язком із пізнішими українськими нотолінійними Ірмолоями Кондакарі, здається, можна називати південноруськими і, головно, київськими.

Отже, територіяльну локалізацію найдавніших нотованих рукописів на сьогодні поки що не можна вважати задовільною, як і, зрештою, усієї писемності княжої доби, про що нещодавно справедливо писав В. Пуцко[162]. На нашу думку, одним із критеріїв цієї локалізації може бути глибше вивчення типології змісту в спрямуванні на пізніші українські й російські типи нотних книг.

Нагадаємо, що у XVI—XVII ст. бібліотеки України зберігали декілька кулизм'яних перґаментних рукописів. У бібліотеці львівського Успенського братства згадувався „Єрмолой кулизмяний" перґаментний[163]; такий же „Єрмолой кулизмяний" під 1627 р. значився у бібліотеці Луцького братства[164]. Ще раніше, як уже згадувалося, після смерті князя Володимира Васильковича 1288 р. залишилися Ірмолой, Октоїх та річний комплект Міней, але неясно, чи вони були нотовані. Здається, білоруським був нотований Ірмолой 1249 р., що належав купцеві Самсонову[165]. Мабуть, з України чи Білорусії був вивезений до Воскресенського монастиря Ірмологіон Воскр., 28[166].

З усіх типів кулизм'яних перґаментних рукописів за змістом до но-

---

[162] Пуцко В. Книжкова продукція...— С. 8.

[163] Бібліотечні інвентарі львівського Успенського братства згадують такий Ірмолой два рази: під 1619 р. „Ермолой кулизмяный на пергаминѣ" (Архив ЮЗР.— Т. XII.— С. 10; поряд згаданий „Ермолой нотований", що однозначно кваліфікується як „нотолінійний") і 1688 р. „Ермолой на пергамени писаний" (Архив ЮЗР.— Т. XII.— № 125.— С. 31). В інвентарі 1601 р. про Стихирар говориться: „Stichora ł pargaminowyi znamenanyj" (Zubrzycki D. Historyczne badania o drukarniach rusko-siowiańskich w Galicyi.— Lwów, 1836.— N 19.— S. 38; Голубев С. Т. Киевский митрополит Петр Могила и его сподвижники.— К., 1883.— Т. 1, прилож. 21.— С. 168). Ймовірно, мова йде про один і той же рукопис.

[164] Памятники, изданные Временною комиссией для разбора древних актов.— Изд. 2.— К., 1848.— Т. I.— С. 265.

[165] Карский Е. Ф. Славянская кирилловская палеография.— С. 46.

[166] У середині XVII ст. у Москві вживали енерґійних заходів для впорядкування богослуження та відповідного редагування богослужбових книг. Для розшуків давніх рукописів у різні краї та монастирі Православного Сходу тричі виїжджав спеціальний посланник патріярха Никона Арсеній Суханов. У 1652—1653 рр. він привіз до Москви багато книг (700), частина яких була придбана в Україні та Білорусії. У 1656 р. на Істрі під Москвою Никон заснував Воскресенський Ново-Єрусалимський монастир і влаштував у ньому багату бібліотеку, куди з деякими інтервалами потрапляють і книги, придбані А. Сухановим. У 1661 р. великий вклад у цю бібліотеку зробив скинутий патріярх Никон (див.: Костюхина Л. М. Записи XIII—XVIII вв. на рукописях Воскресенского монастыря//Археографический ежегодник за 1960 г.— М., 1962.— С. 273), серед яких був також Ірмологіон, Воскр., 28, як про це свідчить вкладний запис Никона.

толінійних Ірмолоїв найближче підходять празничні Мінеї та Кондакарі. Празничні Мінеї як тип вибраних святкових служб саме в такій вибірковости мають пряме продовження в Ірмолоях. Найближче до нотолінійних Ірмолоїв стоять Кондакарі. У певному сенсі нотолінійні Ірмолої замінили Кондакарі: місце кондаків, що вийшли з ужитку, заступили ірмоси, які заразом розв'язали питання власне Ірмологіонів, Міней та Тріодей. Тобто в нотолінійних Ірмолоях залишилися лише ірмоси — як моделі канонів. Отже, у нових умовах в Україні на зміну розгалуженій системі нотованих книг прийшов багатожанровий збірник під умовною назвою Ірмолой.

Jurij JASYNOVS'KYJ

KOULYZMA MANUSCRIPT NOTATIONS OF THE PRINCELY AGE

The article dwells upon the manuscript notations of the Princely Age (11-th through 14-th centuries) analyzed from the point of structural organization of the liturgical books' contents. An attempt is made to explain some types of their structure through that of the line-notated *Hiermologion* which was to appear later (*Kontakion* collections, codices 385, 397, festal *Menaia*, etc.). In this way a group of manuscripts connected with Southern Rus', namely Ukraine, was determined. Reasons explaining why the parchment-notated codices are almost absent in Ukraine's repositories today are given.

Олександра ЦАЛАЙ-ЯКИМЕНКО

„ЛІТЕРНІ ПОМІТИ“ РОСІЙСЬКИХ СПІВАЦЬКИХ РУКОПИСІВ XVII СТОЛІТТЯ — РІЗНОВИД КИЇВСЬКОЇ РЕЛЯТИВНОЇ НОТАЦІЇ[1]

У XVI столітті в українській та білоруській культурах відбулася кардинальна зміна музичної писемности: архаїчні невми-знамена перекладають на русько-київський варіант латинської нотації. Почався цей процес правдоподібно з білоруських земель, невдовзі перейшов на Україну, а через століття — до Росії. У численних російських знаменних рукописах із середини XVII ст. з'являється буквенна форма нотації, перехідна між знаменною та лінійною, т. зв. „літерні поміти“ (позначки, помітки) у подальшому позначаємо Л. П.[2]. Відхід від середньовічного письма відбувався тут поетапно, з ускладненнями, адже зустрічав опір прихильників старовини*,

---

[1] Перша редакція цієї статті під заголовком „Крыжовые“ и „сипавые“ пометы — релятивные знаки альтерации русской безлинейной нотации XVII в.“ була написана ще 1975 року на замовлення редакції журналу „Советская музыка“ безпосередньо після опублікування аналогічного дослідження на матеріалі української лінійної нотації (див. прим. 8), але не була надрукована. Згодом, у 1981 році цей же матеріал було представлено на конференції „Невские хоровые ассамблеи“ в Ленінграді. На жаль, готуючи до друку тези доповіді, редакція змінила авторський текст до невпізнання, через що запропонований нами релятивний метод дешифрування російської безлінійної нотації залишився для спеціалістів практично невідомим. У подальшому цю проблему по-різному висвітлювали А. Конотоп у статті „О „странных голосах“ двознаменного музыкально-теоретического руководства конца XVII в.“ // Проблемы истории и теории древнерусской музыки.— М., 1979.— С. 160—172 та Ю. Холопов у праці „Странные бемоли“ в связи с модальными функциями в русской монодии // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций.— Л., 1987.— С. 106—129.

У нинішній редакції наша стаття доповнена вступним розділом (що зумовило зміну її назви), а до окремих нотних прикладів додано ілюстрації на інтервальному ксилофоні. Це повинно забезпечити чіткіше наочне сприйняття специфічного механізму релятивної нотації, уникнення при дешифруванні релятивних систем запису музики типових помилок, що їх породжує неправомірна орієнтація на нормативи іншого типу — абсолютної нотації.

[2] Відкриття системи Л. П. давні джерела пов'язують з ім'ям новгородця Івана Якимовича Шайдура з подальшими новаціями інших знавців співу. Див.: Бражников М. Древнерусская теория музыки.— М., 1972. — С. 294—327.

* Російські старообрядці рішуче відмежувалися від „латинського“ лінійного письма і практично до нашого часу використовували у своїй співацькій практиці давню знаменну нотацію.

супроводжувався удосконаленням цієї перехідної, допоміжної нотації*. Російські т. зв. помітні рукописи тим паче цікаві, що в Україні та Білорусі не збереглося подібної допоміжної форми музичного письма в безлінійних рукописах**; можливо, тому, що зміна писемности відбувалася тут значно раніше і доволі безконфліктно, у стисліші терміни. А в той же час можна припускати, що проміжний тип нотації міг бути і в нас, оскільки важко уявити, як могла безпосередньо стикуватись архаїчна знаменна писемність ієрогліфічного типу*** з модерною, високотехнологічною лінійною нотацією, яка була здатна диференціювати одночасно кілька параметрів кожного окремого звука — і напрямку руху, і висоту, і його тривалість. У цьому плані корисно дослідити російську практику перехідної літерної нотації, і не тільки тому, що цей проміжний тип письма відображає нормативи східнослов'янського мелосу загалом, наприклад, типову квартову перемінність ладових опор, а особливо тому, що система Л. П. виявляє зв'язок з українською ірмолойною традицією.

Адже не може бути випадковим той факт, що оптимальна форма розміщення звуків семи основних Л. П. на нотному стані збігається з т. зв. київською гамою; що назви головних Л. П. — Низько-Мрачно-Високо — вказують на тризвучно-пентахордову основу семиступеневого мінорного ладу; нарешті, що назви двох спряжених согласій — мрачне і світле — характеризують терцову перемінність мажоро-мінорного нахилу, характерну саме для ладу згаданого типу.

Все перелічене становить той комплекс стилістичних ладових ознак українського ірмолойного співу, який згодом сконцентрується у відомій мелодико-гармонічній формулі київського напіву як його типова, специфічна ознака. Розглянемо це питання докладніше.

Сучасники підкреслювали, що І. Шайдуру „відкрилося" сім „поміт" (позначок, поміток), тобто свого роду універсальна музична система, яку вживають також і в „мусикийському согласії"[3]. Ось їх повні назви та абревіатури:

Приклад 1

7. Гораздо високо = ГВ
6. Високо = В
5. Повише мрачного = П
4. Мрачно = М
3. Середнім голосом = С
2. Низько = Н
1. Гораздо низько = ГН

---

* Маємо на увазі систему познак „малоросця-білоросця" Олександра Мезенця з Новгорода-Сіверського.
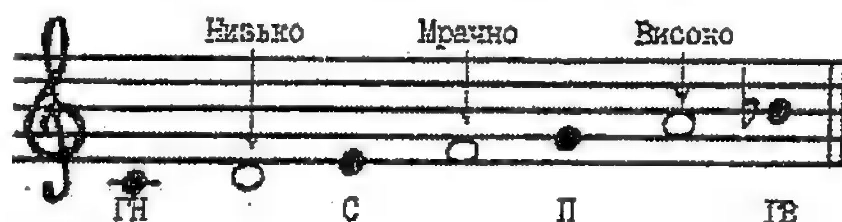
** Ю. Ясиновському вдалося покищо виявити лише три справді реліктові, т. зв. кулизм'яні (знаменні) Ірмолої українського та білоруського походження — усі з другої половини XVI століття.

*** Знаменна нотація не була спроможна фіксувати окремі звуки, а лише т. зв. поспівки, тобто цілісні мелодичні фрази-лексеми.

[3] Сказание о пометах еже пишутся в пении над знаменем // Музыкальная эстетика России XI—XIII веков / Состав. А. И. Рогов. — М., 1972.— С. 95—96.

Звертає на себе увагу, що серед семи Л. П. виділяються своїми н а з в а м и три поміти як головні: *Низько — Мрачно — Високо*, окреслюючи модель мінорного тризвука.

Приклад 2
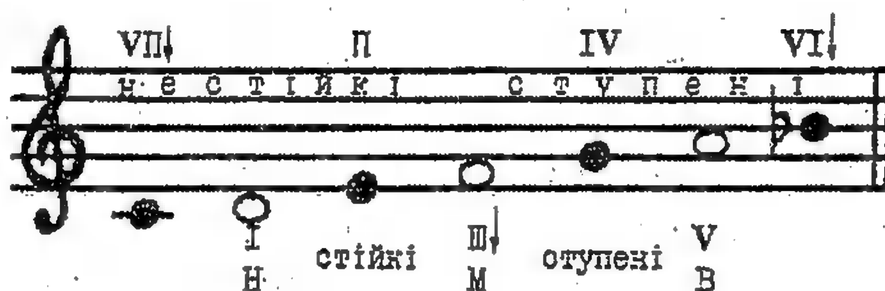


Так, квінтовий каркас становлять літери *Низько* і *Високо*, а терцовий, третій ступінь одержує особливу, ладово-характерну назву *Мрачно*, яка вказує на його мінорне забарвлення. Очевидно, вибір саме таких, суто *образних назв* для Л. П. був невипадковий і мав на меті акцентувати увагу на тризвучному каркасі як основі ладової структури звукоряду семи Л. П. Це підтверджується назвами чотирьох інших Л. П., які явно походять від головних і свідчать про їх допоміжну роль у ладовій системі.

Приклад 3



Так, *Гораздо* низько — допоміжний до *Низько* як основного тону тризвука; *Гораздо високо* — допоміжний до *Високо* — тобто квінтового тону; четвертий ступінь іменується *Повыше мрачного*, отже, теж похідний від назви *Мрачно*, а другий ступінь — *Середнім гласом* підкреслює його серединне розміщення між основним і терцовим тоном тризвука. Загалом назви семи Л. П. підібрані так, щоб нарочито окреслити цілком конкретну структуру ладу: це мінорний пентахорд в оточенні допоміжних VI та VII ступенів (відповідно згори та знизу тризвучного каркасу як ввідні до основного тону та до квінти).

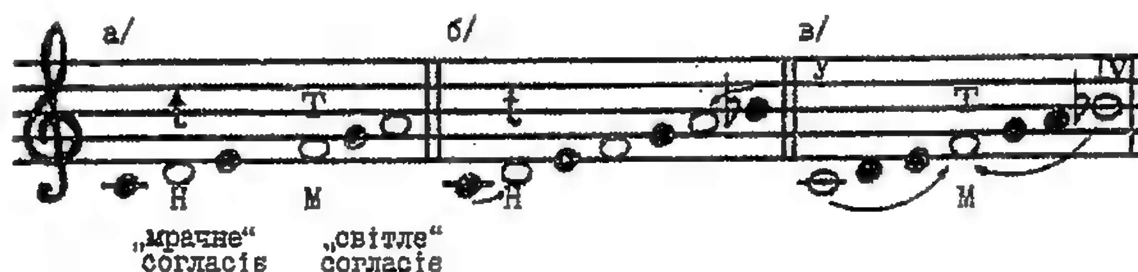
Приклад 4



Це перший, ладовий аспект, закодований у назвах Л. П. Друге — це наявність і нарочите найменування такого характерного явища, як терцова паралельна перемінність ладових зон. Вводиться образне найменування — *согласіє* (суголосся, суголосність), тобто ладова зона з трьох ступенів. Так,

звукоряд Л. П. розчленовується на два взаємопов'язаних *согласія:мрачне* охоплює звуки ГН, Н, С з опорним середнім ступенем Н; *світле* — паралельну зону мажорного нахилу і звуки М, П, В з опорним ступенем М. Отже, найменування цих двох *согласій* окреслює модель паралельно-перемінного мажоро-мінорного ладу.

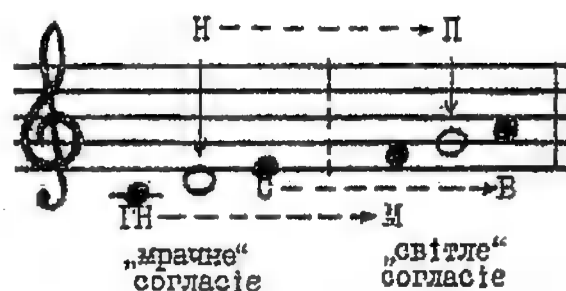
Приклад 5



Третій ладовий ракурс стосується тотожности функцій ступенів у названих *согласіях*; про це постійно говориться в навчальних інструкціях.
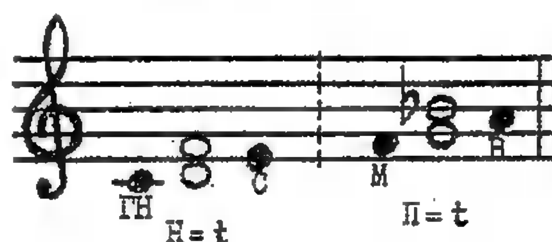
Так, особливу увагу звернено на тотожність центральних опорних ступенів у *согласіях*, тобто Н та П.

Приклад 6



Кожен із них виступає у „своєму" *согласії* в оточенні двох допоміжних ступенів: у даному разі демонструється два мінорних мікролади на віддалі кварти, тобто явище квартової періодичности функцій у системі Л. П.

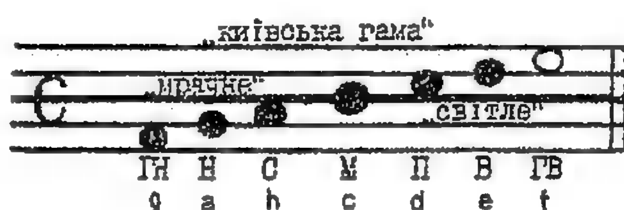
Приклад 7



Можна зробити висновок, що термінологія у системі Л. П. служить для усвідомлення двох основних ладових конструкцій семиступенного звукоряду 1) на тризвучній основі з терцовою мажоро-мінорною перемінністю ладових опор і 2) з квартовою перемінністю ладових устоїв; це повністю підтверджує стилістичний аналіз самих ірмолойних наспівів.
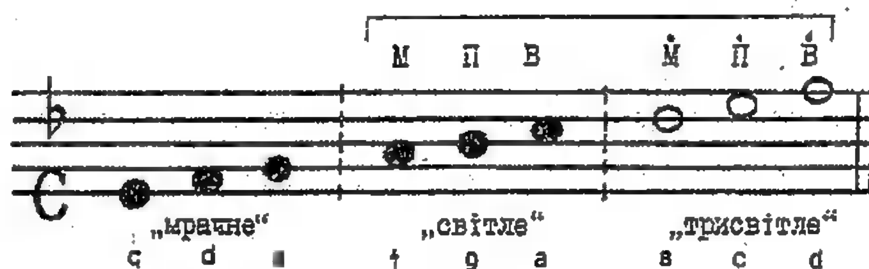
Досі мова йшла про звукоряд Л. П. основного, первинного виду, який охоплює *мрачне* та *світле согласія*. Оптимальну форму його нотолінійного запису демонструє т. зв. київська гама: сім звуків симетрично розміщуються навколо ключа „С" у центрі нотного стану, не виходячи на крайні лінії нотоносця. Звертаємо увагу на те, що в київській гамі ступені *мрачного* і *світлого согласій* конкретизуються в інших абсолютних висотах (на кварту нижче), ніж це буде в розширених звукорядах Л. П.

Приклад 8
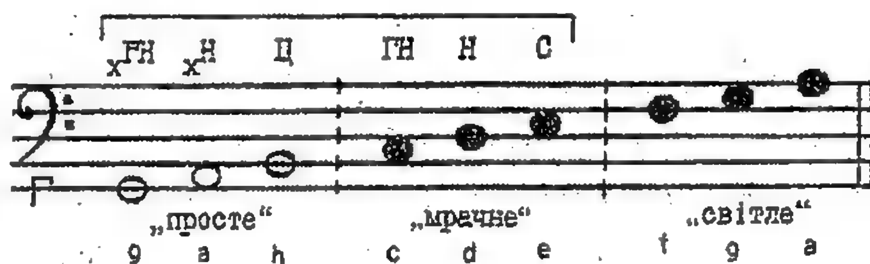


Для запису гами літерних поміт, розширеної у г о р у (до т. зв. трисвітлого согласія включно) у двознаменних рукописах використовували звукоряд ключа „С“ на першій лінійці та бемоля на четвертій; цього разу абсолютні назви звуків були квартою вище порівняно з тими ж *согласіями* київської гами:

Приклад 9



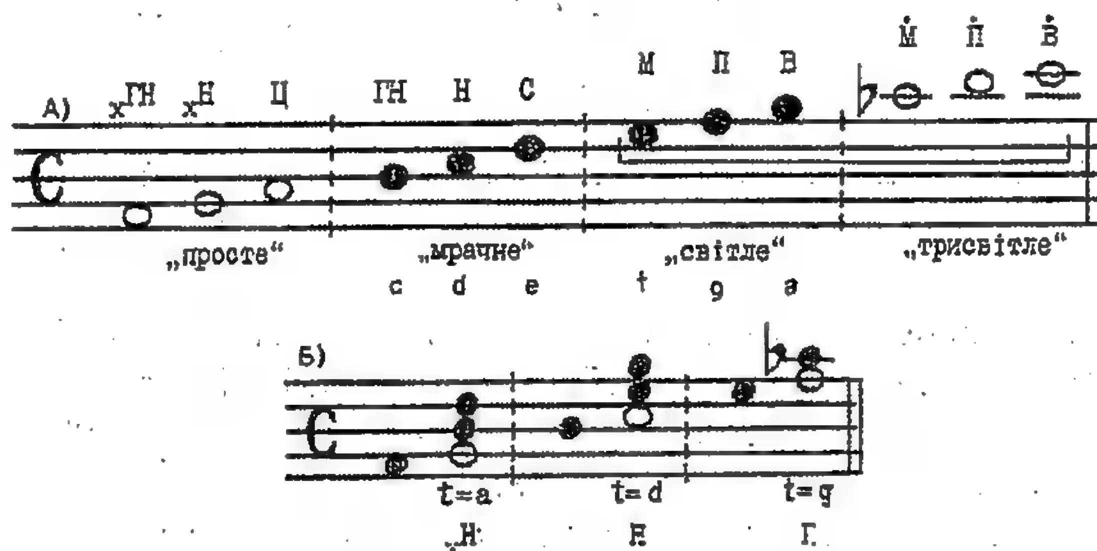
Коли ж гама Л. П. розширювалася у н и з, до т. зв. простого *согласія* включно, у тих же двознаменниках використовували ключ F. Це фактично здвоєні ключі Г-F. Їх розміщували на тих самих першій та четвертій лінійках нотоносця, і вони релятивно окреслювали той самий звукоряд:

Приклад 10



Нарешті повна розширена гама Л. П. охоплює чотири *согласія* — *просте, мрачне, світле і трисвітле* і є сумарною обох попередніх:

Приклад 11



Отже, усі розширені варіанти гами Л. П. виходять за межі основних *согласій* — *мрачного* та *світлого*, мають однотипну безтритонову структуру обиходного звукоряду, а відлік *мрачного согласія* починається зі звука С. При тому кожна з літерних поміт прив'язується до одних і тих же *абсолютних назв* конкретних звуків[4].

По-іншому відображено звукоряд, аналогічний основним літерним помітам, у київській гамі: вона обмежувалась фактично двома основними, первинними согласіями — мрачним та світлим (відлік звуків ішов від g), які завдяки своїй лаконічності виконували роль релятивної моделі гексахорда. Це щодо різних способів запису обиходного звукоряду літерними помітами та релятивним нотним письмом. Далі перейдемо до висвітлення проблеми порушення норм цього безтритонового звукоряду.

У музикознавчій літературі вже висловлено сумніви щодо твердження, нібито звуковий простір знаменного співу обмежується вузькими рамками безтритонового звукоряду. Це виявляється справедливим для відносно пізнього часу, XVIII століття, коли мелос традиційних церковних співів було справді втиснуто у прокрустове ложе обиходного звукоряду й уніфіковано у ладовому розумінні. Однак обиходний звукоряд не є нормою для співів давнішого часу, на що звернули увагу дослідники, відзначаючи показові порушення цього звукоряду як у нотолінійних, так і в безлінійних записах.

Так, С. Скребков відзначив, що деякі напіви „наповнені активною модуляційністю, що виходить за межі традиційного обиходного звукоряду"[5]. Вже цитовано зразки фіт із використанням звуків, яких „не мав старовинний руський церковний звукоряд"[6]; відзначено, що „деякі особливості крижового запису знаменних співів дають змогу допускати можливість порушення цих границь хорами XVII ст."[7]. Достатньо підстав, щоб можна було поставити під сумнів непорушність „обиходного правила" для знаменного співу загалом та заторкнути питання про способи фіксації альтерацій у знаменному співі. Вже раніше на матеріалі українських нотолінійних рукописів XVI—XVII ст. вдалося позитивно розв'язати поставлене питання[8]. Як виявилось, давні нотолінійні записи русько-київського наспіву послуговувались *нотними знаками* обиходного звукоряду, які були елементами специфічної, релятивної системи запису і давали змогу фіксувати практично всі дієзні та бемольні звуки октави (мається на увазі в перекладі на абсолютну нотацію).

Перш ніж перейти до роз'яснення релятивної суті безлінійної нотації літерних поміт, у тому й т. зв. *крижових* та *сипавих* різновидів як сигналів виходу за межі обиходного звукоряду, необхідно осмислити аналогічні прийоми одержання альтерованих звуків у релятивній нотолінійній системі. Адже ж механізм дії цих поміт цілком тотожній з релятивними прийомами альтерації у київській релятивній нотації. У тому можна наочно переконатися, порівнявши зроблені ще в XVII ст. переклади одних і тих же мелодій на абсолютне нотне письмо (нотні порівняння див. далі).

---

[4] Бражников М. Древнерусская теория музыки.— С. 327, 346—347.

[5] Скребков С. Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII вв.— М., 1969.— С. 27—28.

[6] Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство.— М., 1971.— С. 117.

[7] Бражников М. Древнерусская теория музыки.— С. 388.

[8] Цалай-Якименко О. Київська нотація як релятивна система // Українське музикознавство.— К., 1974.— Вип. 9.— С. 197—224.

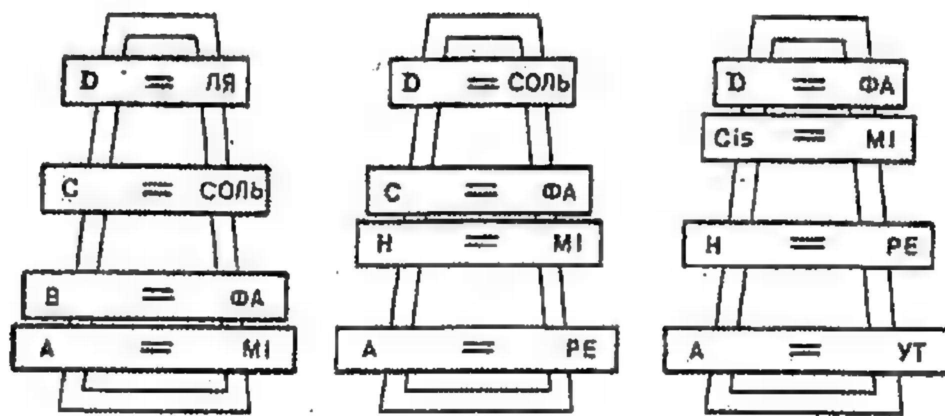
Спершу опишемо механізм релятивної системи в русько-київській нотації. Це національний українсько-білоруський варіант давньолатинської лінійної писемности, яка була спеціально пристосована для запису і прочитання — сольмізації — голосом вокально-хорової музики. На цю нотацію перекладено повний корпус традиційних церковних співів середньовічних України та Білорусії. І під час співу, і під час самого запису нот орієнтувались не на звуки абсолютної висоти, а на умовні інтервальні відношення між ними; для того служили вироблені у співочій практиці типові нотно-слухові моделі: тетрахордові, пентахордові, тризвучні. Всі вони у згорнутому вигляді були закодовані в умовній релятивній моделі гексахорду з тоновими віддалями ступенів та єдиним півтоном у центрі:

ут -тон- *ре* -тон- *мі* -півтон- *фа* -тон- *соль* -тон- *ля*.

Тут кожний ступінь символізує одночасно і напрямок руху мелодії, і інтервальний контекст кожного звука. Та чи інша релятивна модель накладається на абсолютну скалю звуковисотности, отже, релятивний аспект є функціональним, а абсолютний виконує роль основи.

Так, наприклад, різні види тетрахордів відрізняються розміщенням півтону в релятивній моделі, нормативній для кожного з них. Приміром, релятивна модель фригійського тетрахорду з півтоном знизу A B — C — D буде така: мі фа-соль-ля; тетрахорду з півтоном посередині A — H C — D буде інша, відповідно з півтоном у центрі, тобто ре-мі фа-соль; а мажорний тетрахорд від того ж звука вимагає перенесення релятивного півтона вгору, тобто A — H — Cis D; сольмізується згідно з розміщенням півтона вгорі - ут - ре - мі - фа.

Приклад 12



Релятивні моделі тризвуків мали постійні символи: мажорний Ут-Мі-Соль, мінорний — ре-фа-ля, незалежно від абсолютної висоти його звуків. Тому, наприклад, мажорний пентахорд G — A — H C — D сольмізується складами ут - ре - мі фа - соль, а однойменний мінорний пентахорд g-a в-c-d зовсім по-іншому — ре-мі фа-соль-ля, унаслідок відповідного розміщення півтона.

Звідси склалась закономірність, що в релятивній системі спеціально фіксували місце півтона в нотному тексті, а точніше — вказували спеціально верхній ступінь півтона, тобто фа. Символами верхнього звука півтона стали верхні ступені у півтонах A-B (у вигляді бемоля) та H-C (у вигляді ключа C). Незалежно від абсолютної висоти, звуки, розміщені на лінії ключа C або ж на рівні знака бемоля у релятивній нотації означали приналежність до півтона, були його верхнім ступенем і сольмізувались складом фа. Тому характерним показником релятивного письма є поява в нотному тексті „странних“, випадкових бемолів або ж ключів, які насправ-

ді є лише сигналами зміни звукоряду через зміну розміщення півтону. Випадкові ненормативні бемолі і ключі в нотному тексті — це свого роду опорні сигнали для мутації, тобто зміни структури звукоряду, яку іноді супроводжує альтерація.

Читання-сольмізація релятивного тексту практично відбувається так. Спершу виконавець настроюється на конкретну висоту першого звука мелодії, орієнтуючись на початковий абсолютно-релятивний ключ, яким відкривається наспів. Потім починає релятивно сольмізувати звук за звуком гексахорду за нормативними моделями (тетрахордовими, тризвучними, згідно з т. зв. абецадлом-букварем, що його учні знали напам'ять). Зустрівши мелодії „випадкові" позначки мутації — релятивні бемолі або ключі С (вони можуть з'являтися у будь-яких позиціях на нотному стані) — співак відповідно сольмізував позначений звук складом фа, внаслідок чого змінювався інтервальний контекст і сольмізаційні склади для подальших звуків мелодії. В умовах релятивної сольмізації співак не повертався до усвідомлення абсолютної висоти звуків під час проходження мутації; у тому не було необхідности, оскільки його голос рухався поступенно нота за нотою по контуру мелодичної лінії, яка була найважливішим орієнтиром висхідности або ж нисхідности, і уважно слідкував лише за інтервально-сольмізаційними вказівками. Так, нотами-символами ут-ре-мі позначали цілотонові кроки мелодії, яка прямує угору, маючи запас простору в нотах фа-соль-ля; і навпаки — мелодію нисхідного напрямку сольмізували верхніми ступенями моделі гексахорду ля-соль-фа. Всі ці навики були автоматичні. Пропоную сучасний переклад на абсолютну нотацію зразка з кількома мутаціями, які фіксують альтерації, відхилення:

Приклад 13

Релятивну русько-київську нотацію вживали в Україні та Білорусії для запису ірмолойних напівів; змішана релятивно-абсолютна та чисто абсолютна нотації служили для записів партесного багатоголосся. У Росії обидва ці види лінійної нотації українські та білоруські музиканти впроваджували практично одночасно. Тому трапляються випадки запису монодійних

співів не лише релятивним, а й абсолютним типом письма. Ці давні переклади з релятиву на абсолютні ноти, зроблені музикантами XVII ст., однозначно підтверджують правильність запропонованого нами релятивного методу прочитання „странних“ бемолів та ключів; вони переконують, що давні музиканти свідомо фіксували альтерації різними типами нотного письма — як лінійного, так і за допомогою літерних поміт.

Приклад 14

Наведені тут фраґменти з мелодії „Доме Євфратов“ взято з рукописів різного часу: в одному випадку вжито релятивну нотацію, у другому — абсолютну. Незначні відмінності в цих записах різного часу цілком природні; важливо, що у двох записах різними типами нотації зафіксовано аналогічну мутацію — у дієзну зону[9]. Повну тотожність музичного тексту, записаного різними видами нотацій бачимо в „Днесь Христос“[10].

Приклад 15

[9] Зразок 14 „а“ з рукопису кін. XVI—поч. XVII ст. Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського НАН України (далі — НБ НАН України). Ін-т рукописів, І, № 5391, арк. 430, нотація релятивна; зразок 14 „б“ — сучасне прочитання зразка 14 „а“ і транспозиція його в тональність зразка 4 „в“ для зручности порівняння; зразок 14 „в“ — з рукопису 1680 р. Государственная библиотека России (далі — ГБР), отд. рукописей, ф. 173, № 7753, л. 39, нотація абсолютна.

[10] Зразок 15 „а“ з рукопису 1680 р. (див. прим. 9); зразок 15 „в“ з рукопису кін. XVII ст. (ГБР, отд. рукописей, ф. 152, № 80, л. 68 об.).

Отже, не може бути сумніву у правомірності трактування київської нотації як релятивної ще й тому, що такий підхід однозначно підтверджують переклади самих сучасників, музикантів XVII ст.

Перейдемо до висвітлення релятивної суті літерної нотації, адже головні труднощі при дослідженні системи Л. П. зумовлені релятивними закономірностями, які ще недостатньо вивчені[11]. Зіставлення з релятивним механізмом дії київської лінійної нотації допоможе прояснити проблеми дешифрування літерної писемности.

По-перше, основний звукоряд Л. П. — варіант релятивної моделі гексахорда, а самі Л. П. — це своєрідні слов'янські дублікати його релятивних ступенів: ГН-ут, Н-ре, С-мі і т. д., тобто нижня частина гексахорда відповідає *мрачному согласію*, а верхня — світлому. По-друге, в обох нотаціях тотожній спосіб розширення цієї моделі безтритонового звукоряду. Так, коли модель гексахорда розширювали вгору, то повторно виписували її верхні ступені, коли ж униз — то нижні. Різниця була лише в тому, що в безлінійній нотації додатково спеціальними значками біля повторюваних Л. П. позначали *напрямок* розширення звукоряду: знаки „крижа" вказували на нижній реґістр (ділянку *простого согласія*), крапки над Л. П. — на верхній реґістр (ділянку *трисвітлого согласія*), див. Приклади 9—11). У київській нотації це було зайвим, тому що напрямок розширення було видно по самому розміщенню нот на лініях нотного стану. По-третє, в обох нотаціях діє єдиний релятивний механізм інтервальної трансформації структури гексахорда, тобто перетворення нормативного безтритонового (обиходного) звукоряда в той чи інший ненормативний; при цьому автоматично включались відповідні альтеровані звуки. Сигналами таких мутацій-*отмін* служили в лінійній нотації *странні* бемолі та ключі, у безлінійній — ті ж *крижові* та *сипаві* поміти.

Вказуючи на яскраві аналогії між релятивними механізмами київської лінійної нотації та літерної безлінійної нотації, треба все ж зробити певні застереження. Порівняно з київською нотацією, з її високою спеціалізацією релятивних і абсолютних знаків-символів, з притаманним їй чітким розмежуванням релятивного і абсолютного параметрів, у системі літерних поміт ці різні аспекти звуковисотности були деференційовані недостатньо. Так, у повному звукоряді Л. П. (Приклад 11) кожна з дванадцяти Л. П. фактично „прив'язана" до певного конкретного звука, а отже, служить назвою його абсолютної висоти. Мабуть, недостатнє осмислення самих категорій — абсолют-релятив, зрощення релятивного й абсолютного аспектів були причиною того, що назви Л. П. стали одночасно показниками й абсолютних висот звуків, і релятивними елементами ладових моделів. Така двозначність Л. П. не сприяла стрункості механізму літерної нотації; а коли згадати, що *крижові* та *сипаві* поміти теж мали подвійне застосування*, то буде зрозуміле нарікання сучасників на заплутаність літерного письма[12].

---

[11] Саме релятивний аспект системи поміт був причиною „множества недоумений", про які говорить М. Бражников. (Древнерусская теория музыки.— С. 308, 319, 321, 322, 323).

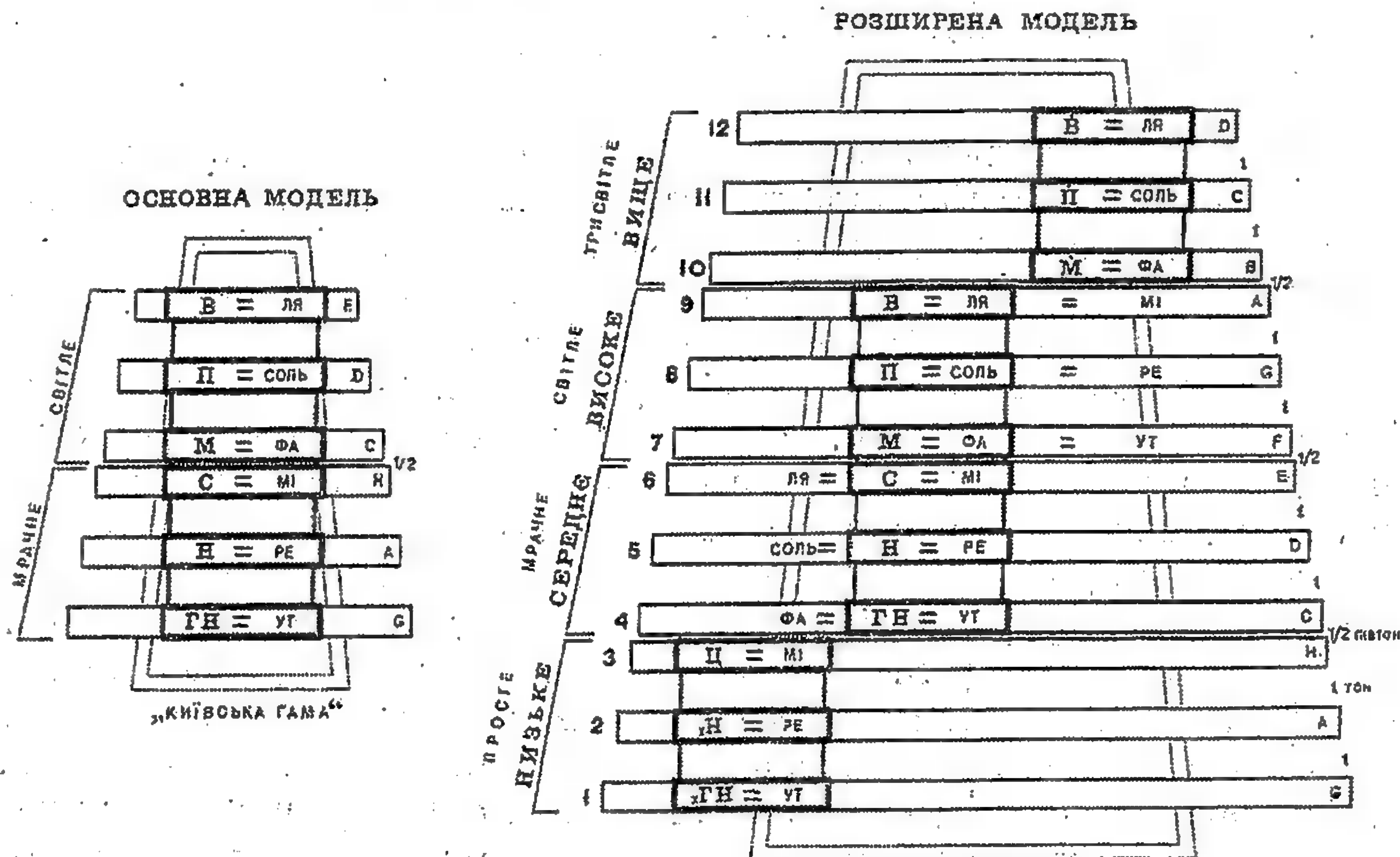
* Так, крижові *помiти-назви* звуків найнижчого согласія, а при тому — символи нисхідних *отмін, сипаві поміти* — це назва звуків найвищого *согласія*, і також символи висхідних *отмін*.

[12] Як далекоглядно узагальнив дослідник: „Утворилось зачароване коло: одне невідоме поняття тлумачилось через інше, теж невідоме. Обидві ці „невідомі величини" могли пояснити

Для зіставлення нормативів системи Л. П. з їх реальними порушеннями на практиці подаємо спершу таблицю схеми согласій в обиходному звукоряді*:
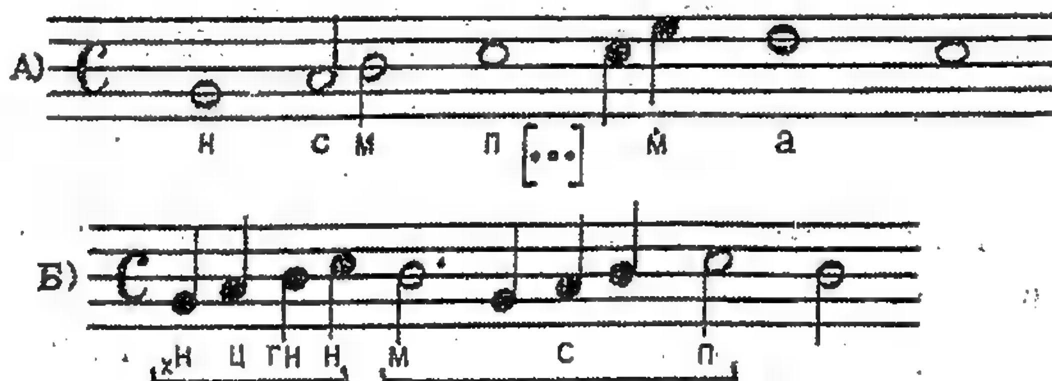
Приклад 16

„СОГЛАСІЯ“ ОБИХОДНОГО ЗВУКОРЯДУ



Насправді інколи основні та похідні назви Л. П. взаємозмінювались. Бувало, коли мелодія переходила із середнього *согласія* у низьке, для спрощення запису звуки цього останнього виписували без *крижів*[13].

Приклад 17
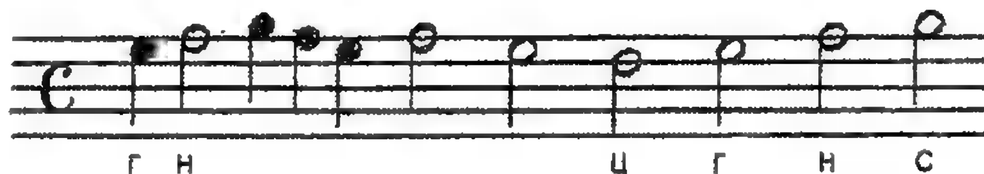


учневі тільки вчителі — „майстри“, які давно освоїли співацьку премудрість... Цим, безсумнівно, дещо послаблюється значення азбук як навчальних посібників для самостійних занять учнів, які опиняються у повній залежності від учителя — „майстра“. Таке становище створює сприятливий ґрунт для недобросовісности і зловживань з боку учителів, що й підтверджується відомостями з деяких рукописних джерел“. (Див.: Бражников М. Древнерусская теория музыки.— С. 324).

* Так, релятивно тотожніми є поміти верхнього ступеня півтона у всіх согласіях (див. пр. 16), тобто звуки 1-4-7-10 повного обиходного звукоряду або ГН із крижем-ГН-М-М з крапкою; тотожні між собою поміти нижніх ступенів півтона 3-6-9-12 або Ц-С-В-В з крапкою; те ж саме з центральними ступенями в согласіях 2-5-8-11 або Н з крижем-Н-П-П з крапкою.

[13] Зразок 17 „а“ взято з рукопису (Российская национальная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (далі — РНБ). Основное собрание рукописных книг (далі — ОСРК), Q 12, л. 7, стр. 5; зразок 17 „б“ там само, л. 13, стр. 3.

Траплялося навіть, що звуки середнього та високого *согласій* позначали літерними помітами низьких *согласій*[14]:
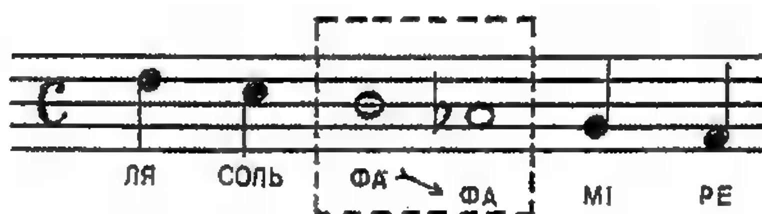
Приклад 18



Попри всю нелогічність, непередбачуваність такої не завжди зрозумілої взаємозаміни *поміт* різних *согласій* сам цей факт є додатковим доказом їх відносности, релятивности. Правда, у деяких інструкціях бачимо рекомендації суворіше дотримуватися норм релятивної нотації, тобто вживати лише основні Л. П. (*мрачного* і *світлого* согласій), але виставляти їх над рядом знамен, якщо маються на увазі звуки високого й вищого *согласій*, або ж під рядом знамен, коли позначаються звуки нижчих *согласій*. В тому відбито не тільки справжнє строге розуміння релятивної суті Л. П., а й прагнення наочно фіксувати рух мелодичної лінії.

Але чи не найпромовистішим доказом релятивности системи поміт є специфічний спосіб внутрішньої трансформації моделі гексахорда — т. зв. *отміна*, аналог мутації у лінійній системі. Літерна нотація запозичила від київської лінійної головним чином один вид *мутації-отміни*: розширення діапазону *согласія* з двотона у тритон. Для виконання такої *отміни* треба відповідно *розсунути* будь-які ступені *согласія* ще на один тон і цим відповідно змістити місце півтона (за нотолінійною системою це ступінь фа, тобто значок *странного* бемоля):

Приклад 19



Опис цього прийому знаходимо в посібнику „Ключ разумения"* Тихона Макар'євського:

„Отміну в нотному запису мелодії розумій так, коли при нисхідному рухові мелодії на нотних лініях або між ними стоїть фа, як наприклад:

Приклад 20



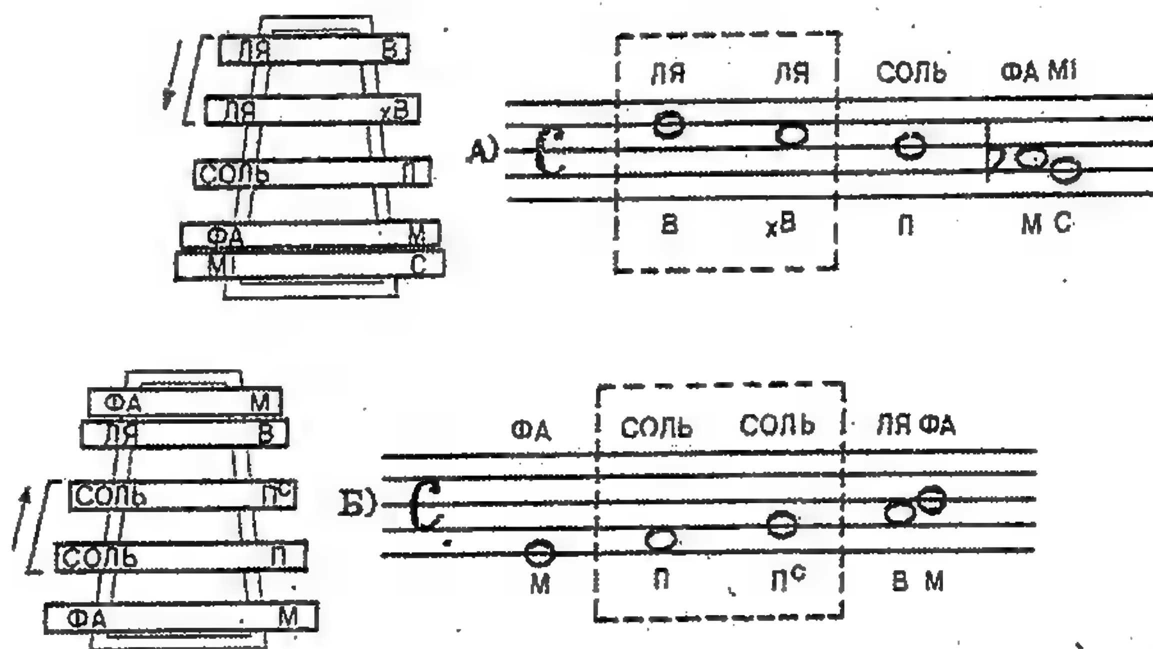
[14] Зразок 18 — звідти ж, л. 51, стр. 3.

* У збірнику кінця XVII ст. — „Ключ разумнопѣнія" (ГБР, отд. рукописей, ф. 379, № 3, л. 47).

І під тим ступенем виставляється для отміни бемоль, що означає також фа, то від того бемоля слід перейменовувати подальші звуки[15].

Механізм *отміни* цілком однотипний і у висхідному, і у нисхідному напрямках, але коли звукоряд розсували вниз, то повторювану *помíту* позначали *крижем*, хрестиком (звідси назва — крижова), коли ж угору, то над повторюваною помітою виставляли крапку (це скорочена літера С, що означала т. зв. *сипаву помíту*).

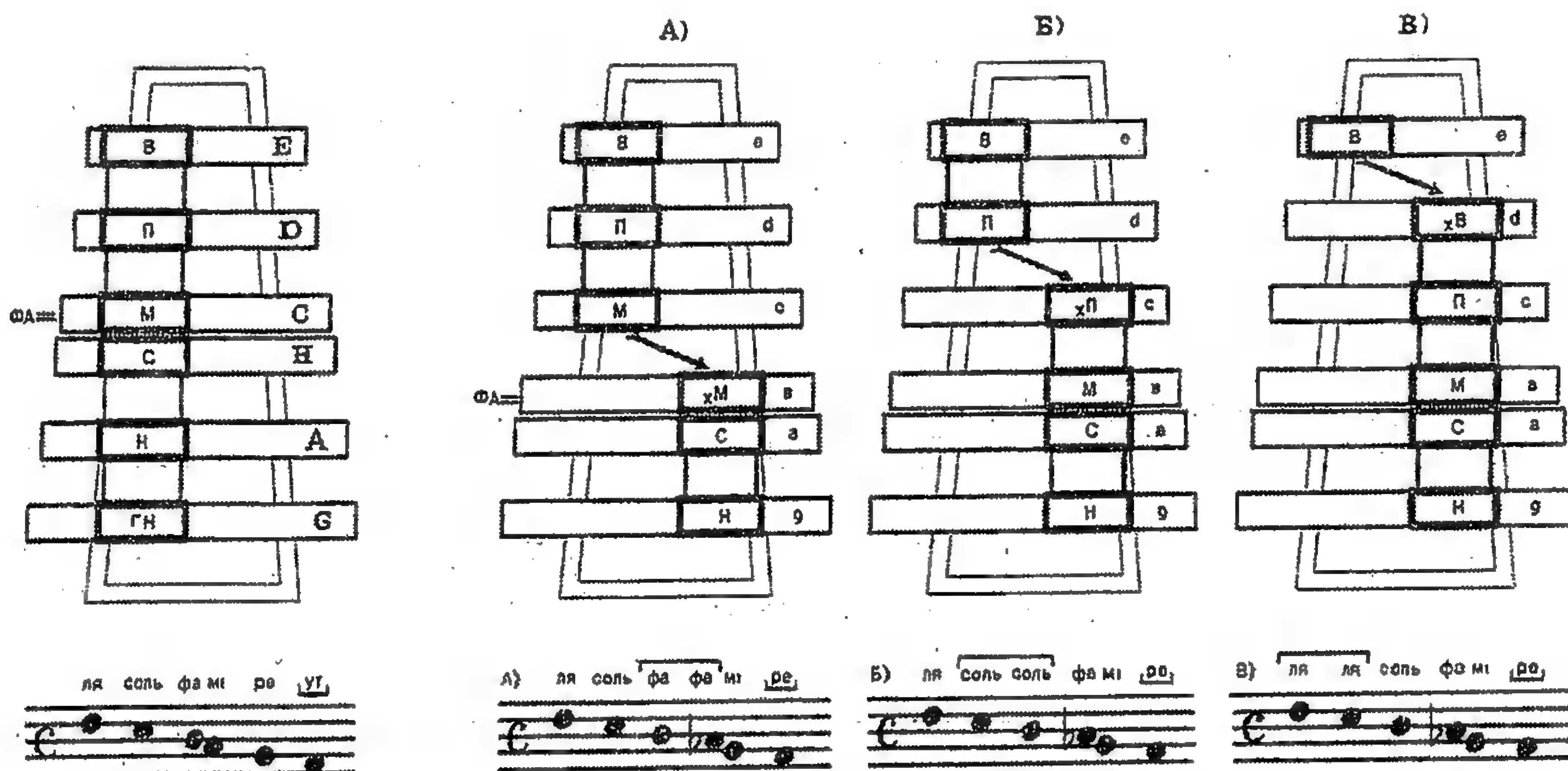
Приклад 21



Наводимо всі можливі варіанти *отміни*-мутації у нисхідному напрямку паралельно знаками Л. П. і сольмізаційними складами:

Приклад 22

МУТАЦІЯ-„ОТМІНА“

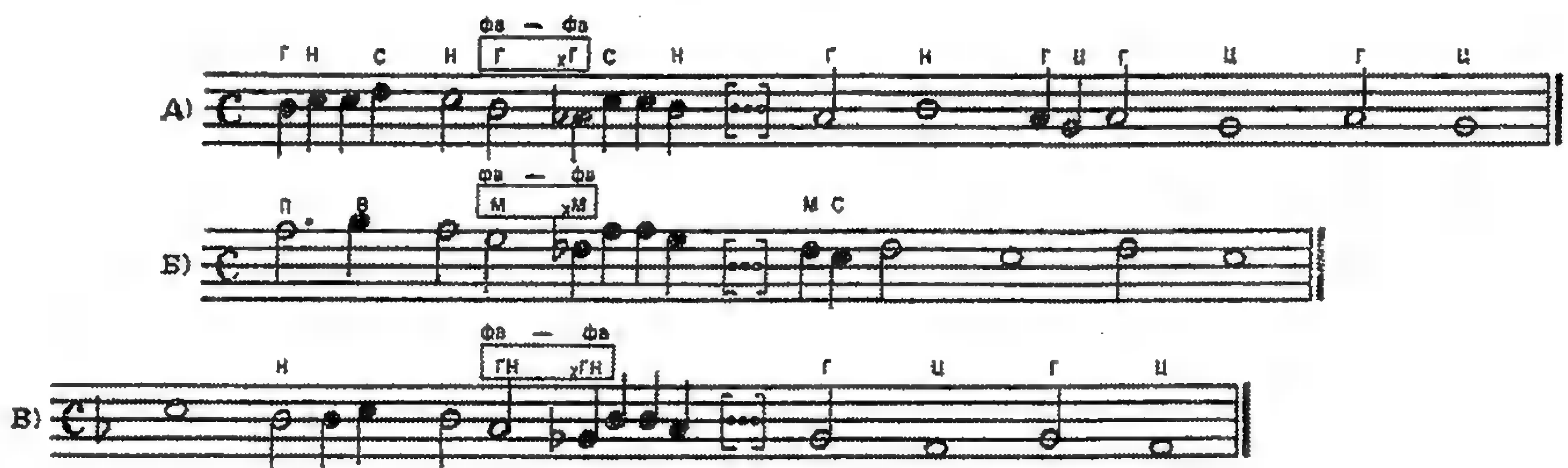


[15] ГБР, отд. рукописей, ф. 379, № 2, л. 2 об. Показово, що М. Бражников слушно запримітив у цьому тексті спробу „ґрунтовніше висвітлити поняття бемоля і альтерації звуків, якщо навіть не хроматизму загалом“.— Див.: Бражников М. Древнерусская теория музыки.— С. 397.

Цей приклад наочно ілюструє, що мутація-отміна здійснюється за однією і тією ж схемою і в лінійній, і в безлінійній нотаціях. Для того треба змістити на тон нижче будь-який ступінь верхнього согласія: або М перевести на М з крижем (повторити фа-фа), або П на П з крижем (повторити соль-соль), або В на В з крижем (повторити ля-ля). У всіх трьох варіантах один і той же результат — безтритонова послідовність звуків трансформується у тритоновий зворот із відповідним зсувом півтона М-С (тобто фа-мі). Так само й у висхідних *отмінах* за участю *сипавих поміт*.
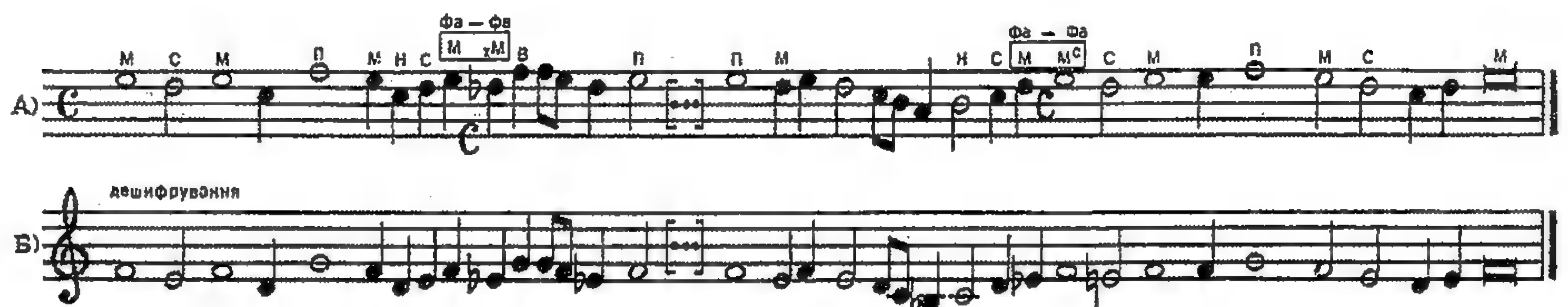
Наводимо кілька конкретних варіантів двознаменного запису *отміни*-мутації: у кожному з них зафіксовано однотипну модель фригійського кадансу в контексті тритонової послідовности звуків[16]. Записи виконані паралельні — літерними *помітами* і лінійними нотами. Звертаємо увагу, що при цьому включаються звуки, ненормативні для обиходного звукоряду: у першому та третьому варіантах це звуки B та As малої октави, у другому — звук Es першої октави.

Приклад 23



Подаємо зразки ще іншого, менш вживаного в літерній нотації типу отміни, яка відбувається безпосередньо через зміщення ступенів півтона (це чи не найтиповіша форма мутації у київській системі запису)[17].
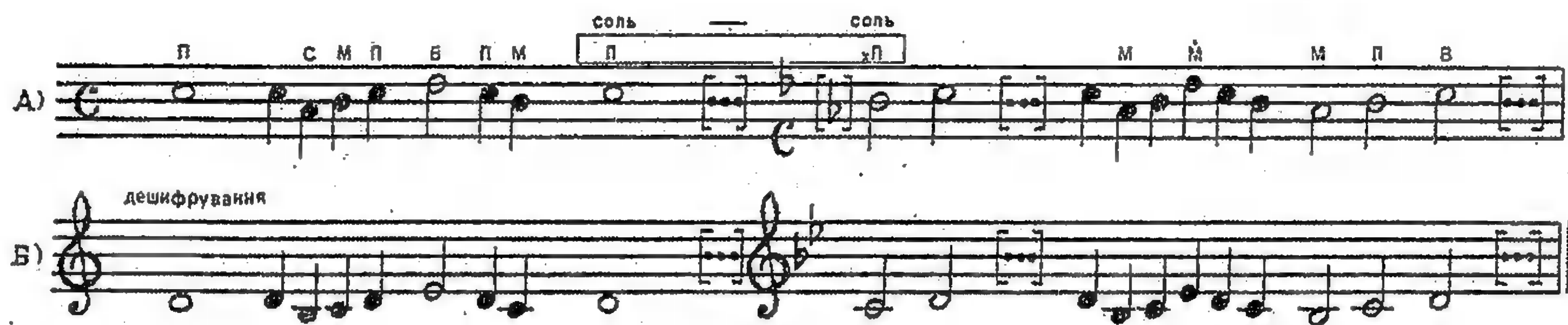
Приклади 24, 25



---

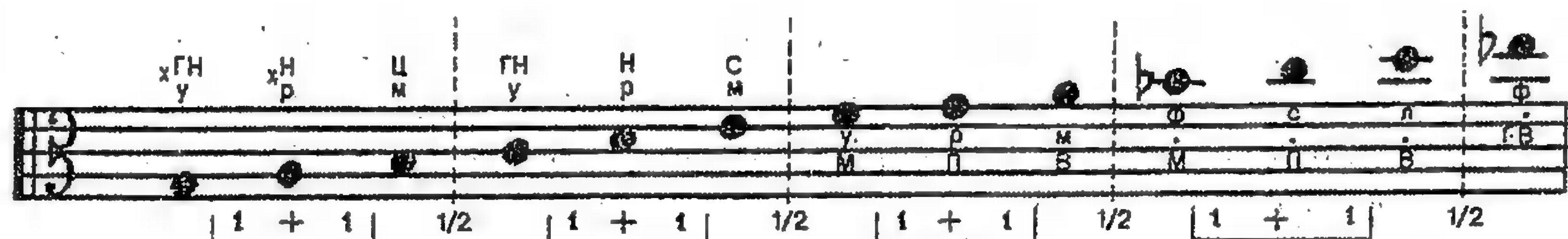
[16] Приклад 23 „а" з рукопису ГБР, отд. рукописей, ф. 379, № 2, л. 83, рядки 2, 3; приклад 23 „б" з рукопису РНБ, ОСРК, Q, 12, л. 50, рядки 3, 4; приклад 23 „в" з того ж рук. арк. 35, рядок 5. Знаменний ряд у цих прикладах опускаємо.

[17] Приклади 24, 25 з рукопису ГБР, отд. рукописей, ф. 379, № 2, л. 81, рядки 1, 2.



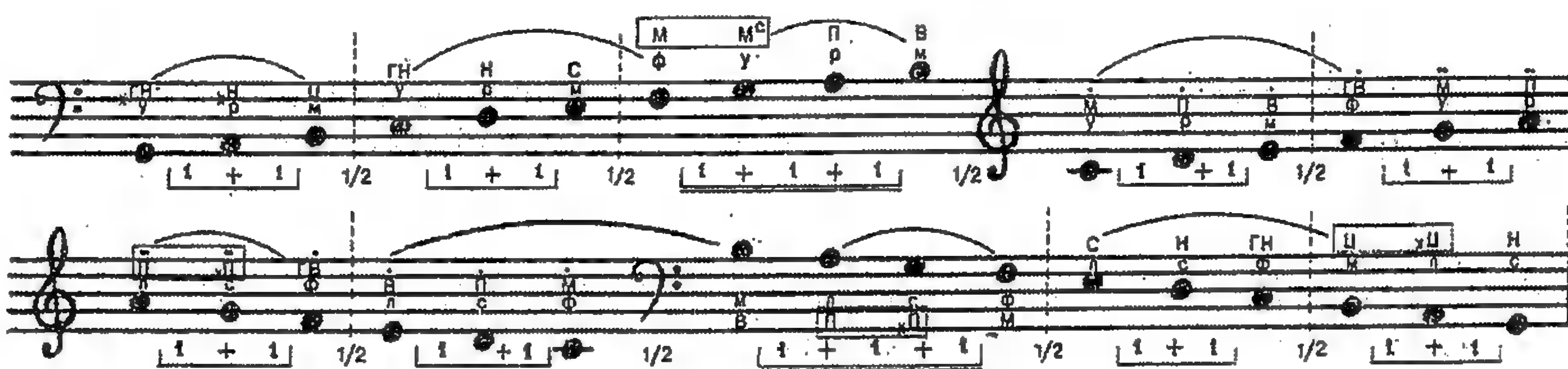
Достовірність релятивного методу прочитання літерних *поміт* переконливо підтверджує коментар у вигляді сольмізаційних складів, які інколи виписуються паралельно до літерного ряду. Наводимо кілька прикладів із „Ключа“ Тихона Макар'євського, де саме так записано добірку гам ускладненої структури: спершу безтритоновий звукоряд із виходом у п'яте *согласіє* (Приклад 26), потім гама октавної будови, де чергуються двотонові і тритонові ходи (Приклад 27), нарешті дві гами, які повністю складені з тритонових послідовностей, розділених півтонами (Приклади 28, 29). Охоплюють вони небувало широкий діапазон — від п'яти *согласій* до двох з половиною октав, що свідчить про нарочито ускладнене завдання. Адже такий матеріал фактично не відповідав природі літерної нотації, тому можна думати, що ця добірка та інші зразки такого типу були призначені для навчальних цілей як дидактично-тренувальнний матеріал. Подаємо ці приклади в нашому розшифруванні на сучасну абсолютну нотацію*. Спершу розширений обиходний звукоряд[18]:

Приклад 26



У літерному варіанті запису цієї гами бачимо подвійні сипаві поміти надвисокого п'ятого согласія, а також зовсім рідкісний зразок гібридної *крижово-сипавої поміти* П з двома крапками та крижем як знаком нисхідної мутації:

Приклад 27



* Для кращого осмислення будови гам подаємо ще й їх тонові цифрові схеми; також дужками зверху позначуємо тотожні фрагменти гексахордової моделі — триступенневі і чотириступенневі, висхідні й нисхідні.

[18] Приклад 26 — звідти ж.— Л. 80 об.; 27, 28.— Л. 81.

Варто звернути увагу на абсолютно синхронну відповідність сольмізаційних та літерних позначок у цьому прикладі. Це дає змогу з увагою поставитися і до нарочито виділених фразово-інтонаційних періодів, які регулярно повторюються — (ут, ре, мі) + (ут, ре, мі, фа) — і здійснюють істинне членування всього звукоряду*.

Подаємо розшифрування гами з періодичним повторенням трьох тонів. Тут сольмізаційний коментар орієнтує на іншу, фразову періодичність — (ут, ре, мі, фа), тобто ця гама трактується як періодична послідовність мажорних тетрахордів, розділених тоном. При тому бачимо послідовне використання *отміни*, зокрема в рідкісних формах, як от *сипаво-крижова поміта* П або *крижова поміта***.

Приклад 28

Наприкінці подаємо оригінальний нотолінійний запис аналогічної гами (періодичність тетрахорда) з коментарем у вигляді *поміт* і сольмізаційних складів; усі три нотації — релятивні[19]. Приклад демонструє типову для тієї епохи закономірність, яку можна б назвати перемінністю функцій тетрахордових структур. Так, тетрахорди від D та від A спершу поєднуються в октавну гаму D-dur, подальший етап — об'єднання тетрахорду від A з тетрахордом від E в октавну гаму — A-dur.

Приклад 29

Систематизовані в цій статті приклади, у тому й зразки тренажного, дидактичного спрямування з усією повнотою і чіткістю розкривають ре-

* Вказана періодичність не синхронна з періодичністю двотонів і тритонових ходів у цій гамі, але повністю збігається з моделлю т. зв. київської гами.

** На відміну від пр. 26 та 27, де конкретизація абсолютної висоти у наших дешифруваннях повністю узгоджується з типовими нормативами (ГН із *крижем* відповідає звукові G), у Прикладі 28 ми свідомо вибрали інший критерій для означення абсолютної висоти. Це *оптимальний* варіант запису гами подібної структури, який забезпечує плавний перехід у бемольну та дієзну зони (у нормативному випадку запис потребував би кількох дієзів).

[19] Приклад 29 — з того ж рукопису.— Л. 65, рядок 2.

лятивну природу системи літерних поміт загалом, а особливо спеціалізованих різновидів — *крижових* і *сипавих*, їх численних вторинних утворень. Усі вони служили опорними сигналами для різного типу релятивних трансформацій обиходного звукоряду, отже, сприяли освоєнню нового звукового простору, розширеного бемольними, дієзними звуками як елементами збагачених ладових (тональних) структур. Специфічні релятивні поміти іменувалися *странними* не так через свій вигляд (а були вони справді і громіздкі, і досить химерні), як через свою нову експресивну виразовість.

Спорідненість двох релятивних нотацій — безлінійної літерної та нотолінійної київської — безсумнівна, хоч літерна значно програвала на тлі нотолінійної. По-перше, літерні поміти були непридатні для наочної фіксації напрямку мелодичного руху, тоді як це було визначальною рисою лінійної нотації. Спроби „прив'язати“ літерні *поміти* до певних реґістрів, „спеціалізувати“ окремі літери через додаткові позначки на низхідних, на висхідних *отмінах*), були неспроможні компенсувати цей недолік; додаткові позначки навпаки — ускладнювали графіку літерних поміт і, що найсуттєвіше, руйнували чистоту самої релятивної системи.

По-друге, на відміну від сольмізаційних складів — нот гексахорду, які спеціально були зорієнтовані на зручність вокалізації нотного тексту, ми не маємо даних про використання у такій ролі літерних поміт*; особливо це проблематично щодо *„странних“ поміт*, серед яких витворилось надто багато різновидів.

По-третє, і це головне, літерна система так і не опанувала механізму взаємодії двох параметрів музичної звуковисотности — релятивної і абсолютної. У лінійній нотації саме цей аспект має пріоритетне значення, а будучи доведений до автоматизму, позитивно вплинув на розвиток загальної музичної педагогіки, зокрема в Україні XVI—XVIII ст.

Але й мало того — у літерній нотації виявились узагалі недостатньо диференційованими ці два параметри звуковисотности. Нерозчленовані вони і в назвах літерних *поміт*, які поєднували дві функції: і релятивних символів, і абсолютних назв конкретних звуків. Звідси бере початок проґресуюча в подальшому тенденція до розмивання самого поняття — релятив у тому числі і в самій київській лінійній нотації. Через це згодом наступило повне ототожнення релятивних назв ступенів з абсолютними назвами звуків**. Такими глибокими виявляються корені стійкої традиції у музичній практиці на східнослов'янських землях — відмова від релятивних назв і дублювання абсолютних назв одного й того ж звука.

Проте сказане не знімає головної історичної ролі літерної нотації, яку треба бачити в тому, що вона стала найбільш ранньою, можна сказати, буферною формою релятивно-абсолютної нотації у Росії другої половини XVII ст., у період активного впровадження там уже адаптованих в Україні та Білорусії високотехнологічних форм загальноєвропейського нотолінійного музичного письма.

---

* При тому може бути, що основні літерні *поміти* використовували і для потреб вокалізації, наприклад, Гораздо низько — як ГО; Низько — як Ни; Середнім гласом — як Се; Мрачно — як Ма; Повище мрачного — як По; Високо — як Ви тощо.

** Назви абсолютної висоти звуків одержали подвійну номенклатуру: звук С називають також До, звук Д — Ре, звук Е — Мі, звук F — Фа і т. ін.

Oleksandra TSALAJ-YAKYMENKO

LETTER MARKS IN THE 17TH-CENTURY RUSSIAN CHORAL MANUSCRIPTS AS A VARIETY OF THE KYIVAN RELATIVE NOTATION

The article investigates special letter marks in music manuscripts, called *literni pomity.* These marks had been used by Russian musicians in the period of transition from *neumas* and *znamenos* to the line notation and had served to fix some alterations of the conventional church music scale (obikhod). The author has discovered a centain dependence of the *literni pomity* from the Kyivan relative notation, and from the pattern of the so-called Kyivan scale. The research work shows the later process of the degradation of the pomity system as a result of incompetent juxtapositioning of the absolute and relative note functions. The relative factor has been ignored later even in the line-notated system: relative symbols were used as duplicates for perfect pitch names (C=Do, D=Re, E=Mi, etc.). This misapplication came into practice at the end of the 17th century, and caused a long recess in the development of common musical education in East-Slavic countries. Some consequences of this can as well be seen in the musical methodology of today.

Юрій МЕДВЕДИК

„БОГОГЛАСНИК“ — ВИЗНАЧНА ПАМ'ЯТКА УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ XVII—XVIII СТОЛІТЬ

Серед вершинних здобутків української музичної культури XVII—XVIII ст. особливе місце посідає антологія духовних пісень „Богогласник“. З приводу встановлення точної дати його виходу у світ немає одностайности тверджень. Одні вчені вважають роком видання цього стародруку 1790-й, оскільки в цьому році було створено богогласникову пісню „Ізийдіте, двори, со собори“ на честь монастирського свята, яке відбулося 8 вересня 1791 р. з приводу перенесення чудотворної ікони Почаївської Богородиці „от притвора в новую церков“. Треба зауважити, що дана пісня не вказана у змісті антології. Не має вона й порядкового номера, яким відзначено всі твори „Богогласника“. Як припускають деякі дослідники, зокрема Михайло Возняк, цю пісню виявилось можливим ввести до „Богогласника“ тому, що в завершенні поліграфічної роботи виникла якась непередбачена затримка, і внаслідок цієї обставини з'явилася можливість долучити до антології таку актуальну на той час пісню.

Певна неясність із часом появи у світ „Богогласника“ призвела до того, що в різноманітних працях почаївський стародрук датовано то 1790, то 1791 роками. Навіть такі авторитетні дослідники „Богогласника“, як Іван Франко, Володимир Перетц та Михайло Возняк, в одних своїх працях зазначали час видруку 1790 р., а в інших — 1791 р.

Таку ж непослідовність виявляв і Філарет Колесса, який у своїй відомій розвідці „Наверствування і характеристичні признаки української народної пісні“ датував антологію 1790 р.[1], а в інших статтях: „Погляд на теперішній стан пісенної творчості українського народу“[2] та „До питання про український музичний стиль“[3] визначав час створення цього духовнопісенного збірника 1791-м роком.

---

[1] Колесса Ф. Музикознавчі праці.— К., 1970.— С. 260.
[2] Там само.— С. 245.
[3] Там само.— С. 461.

Плутанина в датуванні, напевно, стала причиною того, що в монографії Олександра Правдюка „Українська музична фольклористика" помилково йдеться про „повторне видання „Богогласника", здійснене 1791 р.[4]" Насправді ж повторне виданння з'явилося щойно 1805 р., а до того, десь у проміжку між 1790 та 1805 рр., було видано невелику збірку, яка налічує 59 українських та польських духовних пісень. Оскільки на титульному аркуші відсутні вказівки про місце і рік видання, то Михайло Возняк висловив припущення, що вона друкована „найправдоподібніше в 1791 р., коли збірка з причин свята могла числити на великий попит"[5].

Чіткішої думки в питанні визначення року друкування антології дотримувався Василь Щурат, який пісню „Ізийдіте, двори..." радив „вважати за окремий бібліографічний номер, а перше виданнє Почаївського Богогласника датувати таким роком 1790"[6].

Натомість М. Возняк, який висловлював різні думки з цього приводу, в одній із своїх розвідок писав, що „Богогласник", який „зачали друкувати 1790 р., вийшов з друку щойно 1791 р."[7]

Отже, якщо звести до спільного знаменника щойно процитовані міркування, то можна висловити припущення, що „Богогласник" усе ж таки надруковано в 1790 р., а зброшуровано разом із додатком до тексту „Ізийдіте, двори..." в 1791 р. Саме так датується почаївська антологія у нещодавно виданих літературознавчій та музикознавчій енциклопедіях[8].

Розходяться висновки вчених і в питанні визначення кількости пісень, які становлять цей стародрук. Наприклад, Л. Махновець у гаслі про Богогласник в Українській літературній енциклопедії пише, що збірник складається з 248 духовних пісень. Однак Олекса Горбач в одній із своїх праць зауважує, що в антології є 251 пісня[9]. У першому ж томі Енциклопедії Українознавства мова йде лише про 238 пісень:[10], а варшав'янка Олександра Гнатюка налічує 249 текстів[11].

Низку неточностей маємо у статті „Канти і псальми" Т. Шеффер. Вона пише, що в антології переважали „українські пісні — їх там 247, тоді як польських — 92, латинських — 2"[12]. Насправді ж у Богогласнику українських пісень тільки 214, а польських та латиномовних відповідно 33 і 3.

Задля справедливости відзначимо, що нумерація текстів в антології дуже заплутана, а подекуди й помилкова. Внаслідок того остання пісня „Ісусе, мой прелюбезний" зазначена під № 243.

---

[4] Правдюк О. Українська музична фольклористика.— К., 1978.— С. 47.

[5] Возняк М. Матеріали до історії української пісні і вірші. Тексти і замітки // Українсько-руський архів.— Львів, 1913.— Т. IX.— С. 68.

[6] Щурат В. Із студій над Почаївським „Богогласником".— Львів, 1908.— С. 48.

[7] Возняк М. Матеріали...— Львів, 1913.— Т. IX.— С. 166.

[8] Див.: Українська літературна енциклопедія.— К., 1988.— Т. І.— С. 201; Музыкальный энциклопедический словарь.— М., 1991.— С. 75.

[9] Горбач О. „Москаль-чарівник" Івана Котляревського і почаївський „Богогласник" // Analecta Ordinis Basilie Magni.— Romae, 1971.— S. 261.

[10] Гнатюк О. Сторінка з історії української духовної поезії — почаївський Богогласник // Варшавські українознавчі записки.— Варшава, 1989.— Зош. 1.— С. 125.

[11] Енциклопедія українознавства. Перевидання в Україні.— Львів, 1993.— Т. 1.— С. 143.

[12] Шеффер Т. Канти і псальми // Історія української музики.— К., 1988.—Т. 1.— С. 219.

Втім, основною причиною розбіжностей у визначенні кількости пісень є не завжди послідовний підхід до розв'язання цього питання. Річ у тому, що дво- або тримовні богогласникові пісні по-різному підраховані дослідниками, котрі зовсім не звертають увагу на те, як це питання вирішували самі почаївські упорядники. Вони ж пісні, що друкувалися двома або трьома мовами, нумерували як кожен окремо взятий твір. Наприклад, у четвертому розділі „Богогласника“ надруковано пісню „Qui mundum probe noscit“ (№ 207) та її переклади українською мовою („Кто добре світ познает“, № 208) і польською („Kto dobrze świat ogląda“, № 209). Проте в іншому випадку упорядники подали латинський і український тексти паралельно, під одним номером („Non unus, alter, decimus annus“ та „Ей, не рік, не два і не десятий“). Однак і в даному разі, якщо виходити із закономірностей попереднього прикладу з тримовними текстами, то теж немає підстав не вважати обидві пісні як дві окремі за нумеруванням. Тому так слід розглядати й іншу двомовну, не нумеровану пісню „Ізийдіте, двори...“ з другого розділу „Богогласника“.

Виходячи із запропонованого нами підходу до проблеми визначення кількости пісень в антології, доходимо висновку, що їх, з урахуванням усіх мовних варіантів — 250 (перший розділ — 82, другий — 66, третій і четвертий відповідно 64 і 38). Коли ж не враховувати переклади, то пісень налічуватиметься лише 246.

Зовсім не досліджений „Богогласник“ мистецтвознавцями з боку його мистецького оформлення, яке в сукупності з музично-поетичними текстами творить своєрідний бароковий „вертоград духовний“, допомагає у розкритті змісту пісень.

Поки що невідомо, хто був творцем 26 богогласникових мініатюр, а також 30 заставок та 11 кінцівок. Заслуговують на увагу вигадливі за конфігурацією смужки, які розділяють тексти та оздоблення колонтитулів.

Ймовірно, гравером майстерних богогласникових мініатюр був хтось із братів Гочемських — Адам або Йосип (40—80 рр. XVIII ст.), які працювали в Почаєві. Підставою для цього здогаду може бути те, що Й. Гочемському належить авторство гравюри із зображенням ікони Почаївської Богородиці. Ця гравюра служить ілюстрацією до окремого видання пісні „Ізийдіте, двори“ (Почаїв, 1791). Й. Гочемському належить авторство ще однієї гравюри із зображенням чудотворної почаївської богородичної ікони, яку він створив 1762 р. Вона була використана як ілюстрація до першої, на сьогодні відомої, почаївської нотної збірки духовних пісень, що збереглася, здається, в єдиному і то дефектному примірнику[13].

У каталозі стародруків, що його підготували Я. Запаско та Я. Ісаєвич, цю збірку помилково датовано приблизно 1762 роком[14]. Але оскільки тут наявна пісня „Нині прославися почаївська скала“, в якій розповідається про морову пошесть 1770 р., то зрозуміло, що збірку створено після 1770 р. На думку М. Возняка, вона видрукувана приблизно в 1772—1773 рр.,

---

[13] Цей стародрук зберігається у Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаника НАН України (далі — ЛНБ НАН України), від. рукописів, ф. 77 (А. Петрушевич), № 224. У збірнику також вміщено репродукцію гравюри Й. Гочемського із зображенням святої великомучениці Варвари (1755 р.).

[14] Запаско Я. П., Ісаєвич Я. Д. Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні.— Львів, 1981.— Кн. 1.— Ч. 1. —С. 123.

оскільки саме 1773 р. було короновано почаївську ікону[15]. Таким чином, можливо, було відзначено щойно згадану знамениту подію.

На жаль, у богогласникових мініатюрах ніде не вдається віднайти хоча б один криптонім, котрий би дав змогу бодай частково розгадати таємницю авторства богогласникової графіки, в якій досить чітко видно риси українського бароко. Зокрема, яскравим прикладом, де рельєфно проступають національні барокові риси, є мініатюра, вміщена перед піснею пророку Іллі (№ 201). Тут зображення святого обрамлене двома соняшниками, які традиційно вважаються питомо стильовими елементами українського барокового малярства.

Богогласникові мініатюри — цінний внесок у надбання національної барокової культури, творча потенція якої виявилась своєрідним відбруньковуванням у 20—30-х рр. нашого століття у необароковій книжній графіці, видатними представниками якої були Георгій Нарбут, Павло Ковжун, Василь Кричевський та ін.

Недостатньо досліджено богогласникові пісні і в лінгвістичному контексті, мовно-структурний тип яких визначається „використанням церковнослов'янських фонетичних і граматичних форм, книжної лексики і фразеології, ускладнених книжно-традиційних стилістичних засобів"[16].

Переважну більшість цих пісень створено книжною українською мовою та церковнослов'янською, яка й репрезентувала характерні риси всієї української літератури аж до кінця XVIII ст., а на Закарпатті навіть до середини XIX ст. Водночас автори духовних пісень постійно вкраплювали в поетичні тексти елементи живої розмовної мови, чим виявляли свою етнічну самосвідомість, повагу до естетичних запитів народу. Особливо чітко риси української мови проступають у піснях есхатологічного змісту, які зібрані в четвертому розділі антології. Яскравою мовно-національною ознакою є розповсюдження у текстах кличного відмінку.

Зрозуміло, що ченці-василіяни не тільки прагнули наблизити свої пісні до кращих зразків народної творчости, а й мали на меті інше: ширення у народі знань про Греко-Католицьку Церкву, її основних правд віри тощо. Це дало привід Павлові Житецькому писати про те, що греко-католики шукали „підпори для того, щоби нав'язати народові поняття, чужі його духовної істоти... Тут панує одна думка, одно змагання — привести народ до послушенства найсвятійшому папі римському, змагання, що виникло не з релігійних потреб народу"[17]. Звичайно, певною мірою П. Житецький має рацію. Але невже є щось антинародне в тому, щоб популяризувати поміж людьми знання про ту чи іншу Церкву, її особливості? Зрештою, „навіть найконсервативніше настроєні православні ченці цікавилися книгами з католицьких і протестантських друкарень"[18]. А один із найвидатніших уніатських діячів — Йосафат Кунцевич, на честь якого

[15] Возняк М. Матеріали...— Львів, 1914.— Т. X.— С. 351.

[16] Німчук В. В., Передрієнко В.А. Літературна мова української народності // Українська народність: нариси соціально-економічної і етнополітичної історії.— К., 1990.— С. 228.

[17] Житецький П.Г. „Енеїда" Котляревського в зв'язку з оглядом української літератури XVIII ст.— К., 1918.— С. 46.

[18] Ісаєвич Я.Д. Українська культура в середньовіччі і на світанку нової доби // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. — К., 1992.— Вип. 1.— С. 46.

маємо в „Богогласнику“ три пісні, „глибоко вивчав і цінував східну патристику“[19].

Свою закоріненість у народне середовище творці богогласникових пісень виявили також і у версифікації, де часто застосовували характерні українські поезії восьмискладник та дванадцятискладник. Втім, твердити про якесь домінування версифікаційних розмірів один над іншим було б неправильно.

На думку Миколи Сулими, восьмискладовий вірш — „один із найдавніших і найпоширеніших, особливо у світовій поезії. Вірші, написані ним, відзначаються мелодійністю, особливо ритмічністю“[20]. У „Богогласнику“ пісні з восьмискладовою складочисельністю (4 + 4) зустрічаються дуже часто. Наприклад, у другому розділі антології серед 66-ти творів у дев'яти випадках зустрічаємо пісні з восьмискладовим розміром („Світе внемле і приємле“, № 82; „Вострубіте, воскликніте“, № 92; „О Дівице всечесная“, № 102 та ін.).

Не меншу популярність мав завдяки своїй універсальности дванадцятискладовий розмір, який Іван Франко називав народним („Нова радість стала, яка не бувала“, № 22; „Воспойте согласно, пісњ новую прекрасно“, № 84; „Благовіствуєм днесь радость всему миру“, № 85).

Унаслідок тривалої взаємодії фольклорних та професійних версифікаційних взаємовпливів виник особливий тип коломийкового вірша (8 + 6). Він за своєю природою є літературного походження. Маємо поетичні тексти, в основу яких покладено коломийковий розмір і в „Богогласнику“: „Істинная Мати світа, Пречиста Панно“, № 86; „Божія Матер сіяєт, людіє, грядіте“, № 127; „О Пресвятая Царице, помощнице моя“, № 142.

Розміром календарної та обрядової поезії М. Сулима вважає дев'ятискладник[21]. Можливо, тому цей розмір не часто використовували творці духовних пісень. Мало таких пісень і в „Богогласнику“. Проте, як приклад, усе ж таки можна деякі назвати, зокрема „Радуйтеся, ангелов лики“, № 106; „Веселися, горний Сіоне“, № 108; „Іграй, світе, і веселися“, № 140.

Розглядаючи систему версифікації духовних пісень, не можемо оминути тринадцятискладник, який в українській поезії уже на кінець XVI ст. був добре знаний. Тринадцятискладником написано один із найкращих творів, що увійшов до „Богогласника“ — пісню на честь чудотворної ікони підкамінської Богородиці „Пречиста Діво, Мати Руського краю“ (№ 134), а також такі пісні, як „Світло небо со ангели, веселися днесь“ (№ 81), „Мати світа многопіта, небес оздобо“ (№ 121), „Богом ізбранная Мати отроковице“ (№ 141) та чимало інших.

Загалом треба сказати, що серед пісень „Богогласника“ можна знайти ледь не всі види поетичної складочисельности від восьмискладника до дев'ятнадцятискладника. Наведемо приклади цих розмірів, до яких ще не зверталися: десятискладник („Тройця Святая, Боже ласкавий“, № 29), одинадцятискладник („Істинноє чудо, нам із'явися“, № 130), п'ятнадцятискладник („Трилітную, трилітную, трилітную юницю“, № 90), шістнадцятискладник („Лакнущий світе, чем грішника так зіло чатуєш“, № 214),

[19] Ісаєвич Я. Д. Українська культура в середньовіччі і на світанку нової доби. — С. 43.

[20] Сулима М. М. Українське віршування кінця XVI — початку XVII ст.— К., 1985.— С. 25.

[21] Там само.— С. 26.

сімнадцятискладник („От небес посланная, благодать данная Єлизаветі“, № 204), вісімнадцятискладник („Воїнства небесного сил Михаїл святий воєвода“, № 158), дев'ятнадцятискладник („Представительницю Варвару святую сущим во смертной годині“, № 163). Маємо в антології і кілька парасилабічних віршів, наприклад, „Мати милосердія, море щедротам“, № 138).

Різноманітні богогласникові поетичні тексти й за своєю строфічною будовою. Зустрічаємо, зокрема, зразки сапфічного вірша.

Вправне володіння українськими творцями духовних пісень різновидами силабічного і силаботонічного віршування та строфіки дає підстави сучасним ученим заперечувати низку аспектів дуже поширеної свого часу думки про визначальне значення впливів польського віршування на аналогічні процеси в українській культурі.

Одним із ключових питань у дослідженні духовних пісень є проблема виявлення їх фольклорних джерел. Вони ж, на думку переважної більшости вчених, досить суттєво позначилися своїм впливом на духовнопісенній творчості, причому не тільки українській, а й західноєвропейській. Це дало підставу відомим ученим нашого століття Климентові Квітці та Адольфові Хибінському зарахувати духовні пісні до надбань народної творчости. Зокрема, А. Хибінський класифікував народні мелодії як танцювальні, ліричні та релігійні. Натомість К. Квітка включив до другого тому „Етнографічного збірника“ (Київ, 1922) низку пісень із „Богогласника“. З приводу такого погляду на наші духовнопісенні надбання видатний український фольклорист Філарет Колесса зазначав: „У принципі немаємо нічого проти ширшого розуміння народної пісні, все ж таки не можемо погодитися з тим, щоб межи колядками і щедрівками вміщувати звісні з Богогласника й інших книжних джерел коляди“[22].

Ця думка Ф. Колесси має суттєве методологічне значення, адже навряд чи можна беззастережно зараховувати до народних пісень твори книжного напівпрофесійного походження. Певна річ, що як народні, так і духовні пісніріднить чимало чинників: мелодика, ладовість, метроритм, строфічність, версифікація тощо. Проте духовна пісня переважно є продуктом індивідуальної, авторської творчости, що, зрештою, „паспортизовано“ сотнями акровіршів, які є прямим виявом особистісного первня.

Позаяк творці духовних пісень далеко не завжди компонували мелодії до своїх поетичних текстів, то вони часто вдавалися до надбань фольклору. До речі, так чинили автори пісень і в інших країнах Європи. Досить ретельно, приміром, аналізує таку практику контрафактур на матеріалі німецької духовної піснетворчости Вольфґанг Зуппан[23]. Він на кількох прикладах переконливо ілюструє, як народні мелодії поєднувалися з релігійними текстами і в такому вигляді їх навіть друкували у збірниках духовних пісень, призначених для домашнього позацерковного музикування. Про такий спосіб творення духовних пісень свого часу писав і Микола Дилецький у „Граматиці музикальній“.

Суттєво позначився цей спосіб піснетворення і на творах „Богогласника“. Насамперед це проявляється у загальних рисах пісень: характерні мелодичні

---

[22] Колесса Ф. З царини української музичної етнографії // Музикознавчі праці.— К., 1970.— С. 278.

[23] Suppan W. Hymnologie und Volksliedforschung // Handbuch des Volksliedes.— München, 1975.— Bd. II.— S. 517—525.

звороти, повторність окремих мотивів та фраз, чітко виражені в багатьох випадках народнотанцювальні ритми тощо. Як вважала Онисія Шреєр-Ткаченко, майже чверть богогласникових пісень має значну подібність із конкретними українськими піснями. Водночас вона цілком слушно зазначала: „Трудно остаточно встановити першоджерела, бо дуже можливо, що ті інтонації і мелодичні звороти, які ми тепер сприймаємо як типові для народної пісні (часто цілком конкретної) у той час такими не були, увійшли в народну пісню пізніше, у процесі її історичного розвитку“[24]. Звідси цілком слушно постає висновок про те, що лише в тих випадках, коли відомо більш-менш точно час створення народної та духовної пісні, можна з певною часткою застереження встановити, який мелодичний варіант ліг в основу тієї чи іншої пісні. Як свідчить практика музикознавчих досліджень європейських учених, виявлення першоджерел можливе лише в поодиноких випадках. Чи не єдине, про що можна з достатньою упевненістю говорити, полягає у тому, що мелодика духовних пісень була своєрідним полем „інфільтрації“ народних мелодій. Проблема виявлення інтонаційних джерел духовнопісенної творчости, вважає польський вчений Болеслав Бартковський, є „винятково важка і потребує особливих порівняльних студій, в яких необхідна співпраця гимнологів із музичними етнографами. Необхідні також історичні дослідження, оперті на ще мало, на жаль, знані джерельні матеріали“[25].

Саме „джерельні матеріали“ дають нам можливість оцінити інший аспект дослідження богогласникових пісень: їх редагування упорядниками антології.

У музикознавчих працях Бориса Кудрика та Онисії Шреєр-Ткаченко стикаємось з думкою, що серед упорядників „Богогласника“, напевно, не було фахівця з ґрунтовною музичною освітою. Б. Кудрик вважав, що „редакцію мусів переводити не так фаховий музик (ритмічні блуди нотації), як радше знавець широких мас народу“[26]. В антології справді наявні помилки, причому не тільки ритмічні, а й інтонаційні. Проте ми не можемо беззастережно звинувачувати в тому упорядників, адже, можливо, тут допущено друкарські помилки. Не можна повністю погодитися і з висновком О. Шреєр-Ткаченко про те, що „часті випадки використання однієї і тієї ж мелодії для різних щодо змісту й характеру пісень також підтверджують музично-професійну безпорадність видавців“[27].

Проаналізувавши велику кількість рукописних збірників, можемо до певної міри стверджувати, що пісні, надруковані в „Богогласнику“ без нотних текстів, лише з вказівками, на який „тон“ їх співати, таким самим способом були записані і в рукописних збірниках, причому „тони“ часто однакові як в антології, так і в рукописних співаниках. Можливо, тому видавці й не вважали за потрібне створювати чи добирати якихось спеціальних музичних текстів.

---

[24] Шреєр-Ткаченко О. Я. Українська пісня-романс в її джерелах і розвитку // Дис. ... канд. мистецтвознавства.— К., 1947.— С. 136.

[25] Bartkowski B. Polskie śpiewy religijne w żywey tradycji. Style i formy.— Kraków, 1987.— S. 48.

[26] Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики // Праці греко-католицької Богословської академії.— Львів, 1937.— Т. 19.— С. 95.

[27] Шреєр-Ткаченко О. Я. Українська пісня-романс...— С. 120.

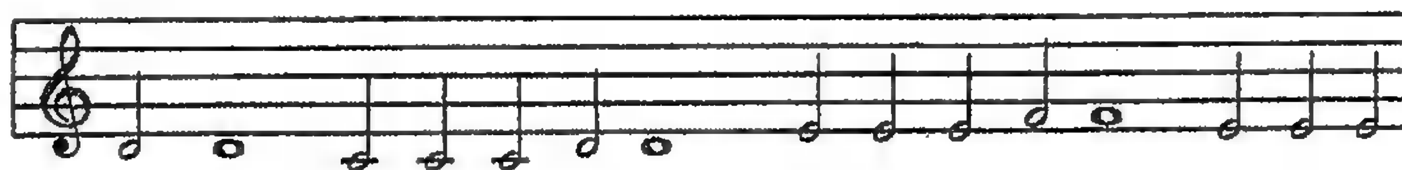
Окрім того, слід зауважити, що існувала дуже розповсюджена традиція співу на „тон“ і це, очевидно, сприймалося як унормоване явище.

Треба наголосити на тому, що передчасно остаточно оцінювати редакторську працю почаївських упорядників, оскільки не всі нотні тексти богогласникових пісень удалося розшукати в рукописних та друкованих джерелах, що були створені до 1790 року. На сьогодні маємо вагомі підстави твердити про те, що праця упорядників „Богогласника“ не обмежувалась, як помилково вважали Б. Кудрик, О. Шреєр-Ткаченко та Т. Шеффер, лише уповільненням темпів, збільшенням тривалости нот, нівелюванням мелодичних та ритмічних особливостей у бік статичности та плавности руху мелодій. Навпаки, як свідчать наші текстологічні спостереження на основі порівняння записів рукописних збірників та „Богогласника“, редактори насамперед намагалися зберегти характерні ладово-інтонаційні та метро-ритмічні особливості пісень, вносячи при тому до їх нотних текстів і свої незначні корективи. В окремих випадках наявні й більш суттєві редакторські правки. Але це стосується насамперед тих пісень, що їх в усному побутуванні в різних реґіонах України виконували з певними інтонаційними чи метроритмічними відмінами. Зрозуміло, що це уможливлювало з боку почаївських видавців і деякі втручання у тексти.

Розглянемо пісні, де різниця у текстах мінімальна. Приміром, у дуже популярній різдвяній пісні „Не плач, Рахиле“ редакторські втручання у нотний текст полягають не в нівелюванні його ритмічних та мелодичних особливостей, а навпаки — у деякому їх урізноманітнені[28]:

Приклад 1

РДБ, ф. Музейний, № 1676, арк. 4 зв.—5



„Богогласник“, № 4



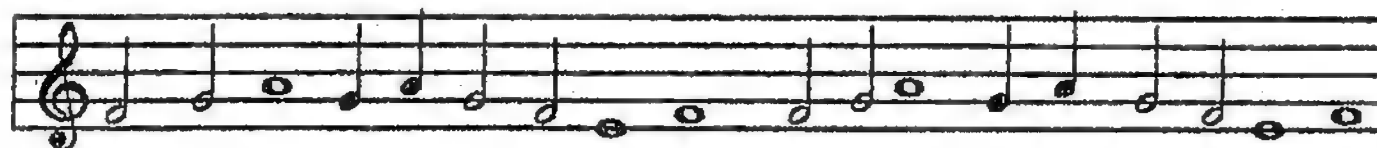
Зразком дбайливого ставлення упорядників до редагування текстів може бути теж різдвяна пісня „Передвічний родился под літи“:

---

[28] Для нотних прикладів узято рукописні нотовані збірники духовних фондів Російської державної бібліотеки (далі — РДБ), Російської національної бібліотеки (далі — РНБ), Бібліотеки Санкт-Петербурзької консерваторії ім. М. Римського-Корсакова (далі — С.-ПК), а також „Богогласник“ (Почаїв, 1790—1791) та збірник під назвою „Лира й ийи мотивы“ Пилипа Демуцького (К., 1903).

Приклад 2

РДБ, ф. Музейний, № 1676, арк. 10 зв.—11
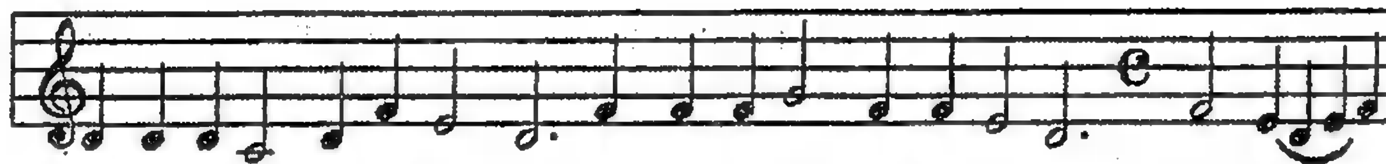


„Богогласник“, № 17
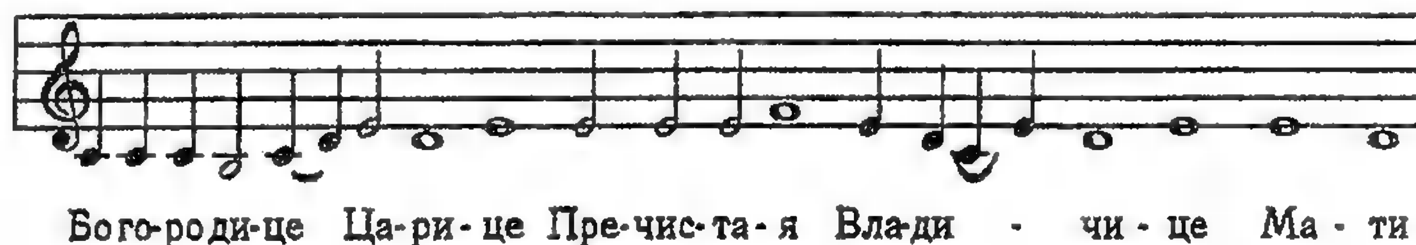


Однією з найкращих за своєю мистецькою вартістю у „Богогласнику“ є пісня „Богородице, Царице“. В її нотному тексті знаходимо незначні інтонаційні зміни між рукописним та друкованим варіантами. Натомість ритмічний малюнок пісні в рукописному варіанті має кілька якісних відмін, особливо у другій половині музично-поетичної строфи. Необхідно відзначити, що богогласниковий текст досить статичний через використання удвоє довших за тривалістю нот, ніж у рукописному варіанті. Відзначимо й те, що метро-ритмічний пульс богогласникового тексту не зовсім ясний, хоча в основі його прослідковується розмір 3/4. Втім, „завуальованість“ ритмічної пульсації практично не позначається на мистецькій виразності твору, а навпаки — підкреслює його архаїчність, закоріненість у давню гимнографічну творчість. Рукописний же варіант, завдяки використанню четвертних та восьмих тривалостей, виразного метро-ритму, який урізноманітнюється у другій половині пісні, призводить до трохи іншого, порівняно з богогласниковим текстом, емоційного сприйняття. З'являються елементи життєстверджуючого настрою, інспіровані поетичним текстом, де мовиться про тверду віру в те, що Богородиця переможе „полк агарянський“, поверне полонених, заступиться за немічних, восторжествує справедливість тощо:

Приклад 3

С.-ПК, № 21, арк. 21 зв.—22
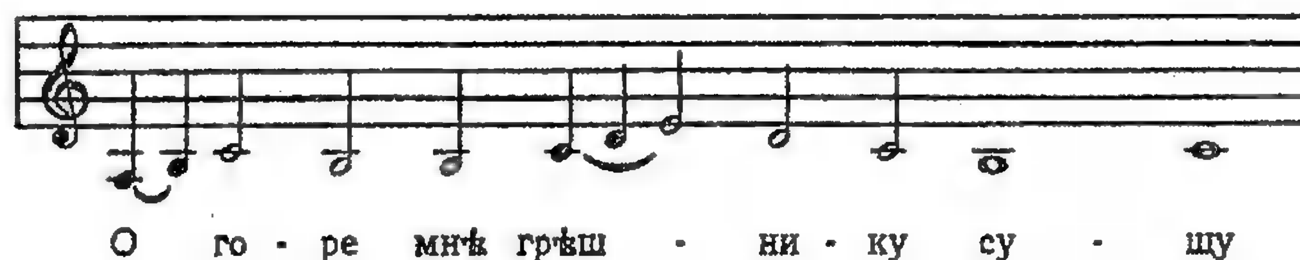


„Богогласник“, № 139
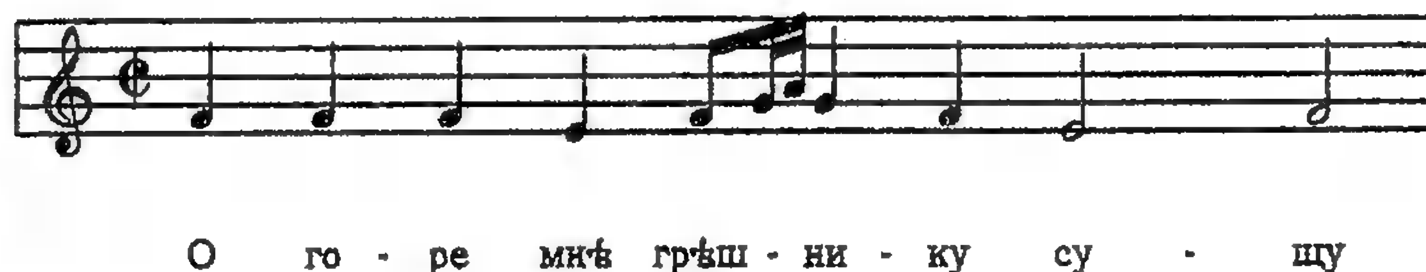


Прикладом суттєвих розходжень поміж нотними рукописними та друкованими текстами є пісня „О горе мні, грішнику сущу“, авторство якої приписують митрополитові Дмитрові Тупталу. Кожен із нотних текстів пісні містить певні інтонаційні та ритмічні видозміни, що впливають на різноманітне інтонування поетичного складу. Наголосимо, що й у цій пісні редактори зберігають вірність своїй манері „розспівувати“ деякі початки та закінчення фраз, окремі ноти яких мають важливе смислове навантаження:

Приклад 4
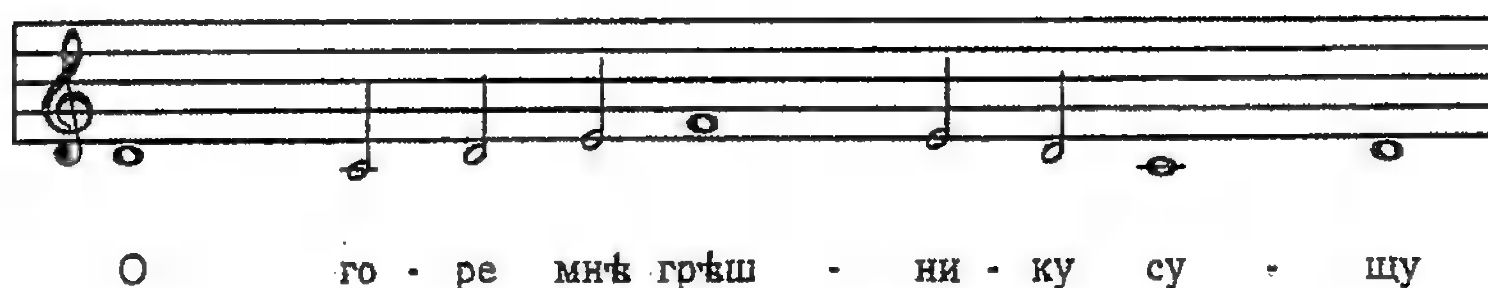
„Богогласник“, № 33



РДБ, ф. Ундольського, № 900, арк. 4 зв.—5



РДБ, ф. Большакова, ф. 37, арк. 50



Отже, як бачимо з наведених прикладів, редактори почаївської антології не були дилетантами, а навпаки — добре знали канони музичного мистецтва. Вони усвідомлювали відповідальність своєї редакторської пра-

ці, позаяк творили антологію, якої до того не було ні в українському нотному книгодрукуванні, ні у східнослов'янському. Однією з причин досить обережного коректування нотних текстів, ймовірно, було те, що на той час пісні, які увійшли до „Богогласника", справді були добре знані по всій Україні, а тому вносити якісь суттєві правки нотних текстів в усталені мелодії не було потреби — на відміну від поетичних текстів, які зазнали досить суттєвої переробки.

Деякі дослідники намагаються встановити прізвища упорядників „Богогласника". Так, О. Правдюк писав: „Світському характеру деяких своїх матеріалів „Богогласник", певною мірою, зобов'язаний участі в його виданні Ю. Добриловського, уніатського василіанина"[29]. Проте на підтвердження свого здогаду О. Правдюк не навів жодного документального підтвердження. Юліяна Добриловського, автора кількох широковідомих духовних пісень, вважають одним із редакторів антології також Олекса Мишанич, Петро Медведик, Микола Сулима та деякі інші вчені[30]. На особливу увагу заслуговує праця редакторів „Богогласника" над поетичними текстами. У вступі до антології зазначено, що богогласникові пісні є творами „різлічних стихотворцев і піснопівців". Далі мовиться, що з плином часу пісні „чрез ненаказаних писцев тако повредишися, яко не токмо стихи їх слогов, но ниже удобна разумінія своєго возіймиша". Тому пісні треба було „єлико можна ісправляти, слоги стіхом ізобрітати, многая ветхім прилагати". Поетичні тексти, на відміну від нотних, були досить суттєво редаговані: зазнавали змін мова, стиль, подекуди навіть зміст, дописувані або вилучені цілі строфи, окремі твори набували чіткіших рис релігійного спрямування тощо. Але втручання у словесні тексти не завжди було корисне, а в окремих випадках навіть шкідливе. У тому можна пересвідчитись, проаналізувавши рукописні збірники XVII—XVIII ст., де значно повніше збережено автентичні тексти та акровірші. Саме в рукописних співанках може „ще знайтися виразна вказівка на автора або й час зложення якої-небуть пісні, у них скорше знайдуться такі тексти знаних нам пісень, в яких рука редактора не вспіла ще затерти безслідно акростиха, що найчастіше подавав ім'я автора, знайдуться, може і в незнаних ще піснях акростихові вказівки на імена тих авторів, що вже і з „Богогласника" нам знані"[31].

Праця редакторів „Богогласника" потребує подальшого продовження спеціальних музикознавчих та літературознавчих досліджень, які дадуть можливість розв'язати низку важливих питань, пов'язаних із джерелами почаївської антології, зокрема реконструювати численні акровірші, де закодовано імена творців пісень.

Авторством духовних пісень цікавилися Іван Франко, Михайло Возняк, Василь Щурат, Володимир Перетц, Юліян Яворський, Світлана Щеглова, Володимир Позднєєв та деякі інші вчені. На сьогодні вдалося виявити за допомогою розшифрування акровіршів і текстологічних студій імена понад 40 авторів „Богогласника". Доречно буде зауважити, що не всі встанов-

29 Правдюк О. Українська музична фольклористика.— К., 1978.— С. 52.

30 Див.: Українська література XVIII ст. // Вступна стаття, упорядкування і примітки О. В. Мишанича.— К., 1983.— С. 655; Українська літературна енциклопедія.— К., 1990.— Т. 1.— С. 77.

31 Щурат В. Із студій...— Львів, 1908.— С. 9.

лені авторства є достатньо арґументовані. Однак із впевненістю можна констатувати те, що в антології є пісні Йоана Пашковського, Дмитра Левковського, Йоана Мастиборського, Стефана Дяченка, Семена П'ясецького, Якова Кульчицького, Йоана Муравського, Йоана Вольського, Лукаша Длонського та багатьох інших. Усі вони жили у XVIII ст., і лише Д. Левковський дожив до початку XIX ст.

Основні біографічні дані про Д. Левковського містить власноручно переписаний ним співаник під назвою „Начало с Богом пісней на праздники Господскія, Богородичния і святих..." (1777—1778)[32]. Відомо, що він народився 26 жовтня 1759 р. Побував у Росії, Польщі, Німеччині та Угорщині. У 1777 р. Д. Левковський перебував на Поділлі в м. Барі, а впродовж 80-х років — у Галичині, звідки 1787 р. перебрався у монастир Святого Онуфрія на Смілянщині. Проте незабаром, уже 12 липня цього ж року, був у Києві. Помер Д. Левковський 1821 р. у дрогобицькому василіянському монастирі Святих Петра і Павла[33].

Перу цього духовного поета належить п'ять пісень у „Богогласнику", про що свідчать збережені акровірші. Усі пісні Д. Левковського опубліковані в антології без нотних текстів, вказано тільки, на які „тони" (мелодії) слід співати його духовні поезії. Ще п'ять невідомих поетичних текстів Д. Левковського, теж лише з вказівками „тонів", удалося виявити в лемківському збірнику кінця XVIII ст., що його переписав реґент Григорій Чернянський зі с. Снітниця на Грибівщині (тепер — Польща). Рукопис містить такі, донедавна невідомі твори цього автора: „Люту бившу гонению", „Людіє, страни, всі християни", „Явственно нині в храмі Покрова", „Да соберуться днесь християн соборов", „Радостию нині всі християне совокупше"[34]. Можливо, даний збірник є близькою копією поки що не віднайденого авторського співаника Д. Левковського, адже репертуари обидвох рукописів дуже подібні. Мало того — часто зберігаються навіть марґінальні записи співаника Д. Левковського, який описав А. Петрушевич, із покрайніми нотатками лемківського збірника Г. Чернянського.

Іншим творцем духовних пісень, що наявні в почаївській антології, є Йоан Пашковський з Тернопільщини. З його рукописного співаника довідуємось, що він був „бакалавр преградський" та „парох Мишковця"[35]. Жив він приблизно в середині — другій половині XVIII ст.

Доробок І. Пашковського становлять не тільки духовні пісні, а й світські, одну з яких він записав до свого збірника („Поки ж думати, Боже, дай знати")[36]. До „Богогласника" ж увійшли лише дві його пісні „Ісус днесь от гроба встаєт" (№ 48) та „Помяніте, помолітеся" (№ 237).

---

[32] Уперше опис цього рукопису, без інципитного розшифрування його пісенного репертуару, здійснив Антін Петрушевич. Див. його: Сводная галицко-русская летопись с 1772 до конца августа 1880 года.— Львов, 1889.— Ч. 11.— С. 102—103.

[33] Детальніше про нього див.: Медведик Ю. Маловідомий духовний поет із Дрогобича // 900 років Дрогобичу: історія і сучасність. Тези доповідей міжвузівської науково-практичної конференції.— Дрогобич, 1991.— С. 17—19.

[34] Тексти пісень опубліковано. Див.: Невідомі пісні Дмитра Левковського останньої чверті XVIII — поч. XIX століть // Вступна стаття, примітки та публікація текстів Ю. Медведика. Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії.— Львів, 1993.— Т. 226.— С. 223—227.

[35] ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. № 1 (НТШ), № 370; записи зроблено відповідно на аркушах 97 та 104.

[36] Там само.— Арк. 98 зв.

Натомість у рукописних співаниках зустрічаємо й інші пісні І. Пашковського: „Істинно Давид псалміста“, „Ієрей днесь з крестом грядет“, „Помрачнії часи, днесь ся виясняйте“, „Хвалу ти хощу воздати“, „Хто патрона потребує“, „Херувими сват“.

Щонайменше одинадцять пісень, які дійшли до нашого часу, створив Йоан Вольський. Йому належить своєрідна першість серед авторів „Богогласника“: аж сім пісень цього греко-католицького священика внесено до антології. На думку М. Возняка, період найбільш плідної творчої праці І. Вольського припадав теж на середину — другу половину XVIII ст. Є підстави вважати, що він жив у містечку Кам'янці-Струмиловій (тепер — Кам'янка-Бузька Львівської обл.). Наводить на думку про це його пісня „Исполнися, небо, земля чудес твоїх, Царице“ („Богогласник“, № 131). Принагідно варто зауважити, що дану пісню часто вносили до духовно-пісенників минулих та нашого століть.

Маємо в антології також три пісні, що їх дослідники барокової культури приписують митрополиту Тупталу: „О горе мні грішнику сущу“ (№ 33), „Нас діля расп'ятого Марія видящи“ (№ 101) та „Ісусе мой прелюбезний“ (№ 42). Особливо часто в рукописних збірниках зустрічаються записи його пісні „О горе мні грішнику сущу“, причому в численних варіантах поетичного тексту.

Окрім пісень Д. Туптала, які увійшли до „Богогласника“, відомо ще понад десять його пісень. Серед них такі, як „Надежду мою в Бозі полагаю“, „Похвалу принесу сладкому Ісусу“, „Воплю к Богу в біді моєй“, „Превзидох міру“ та ін.

Білоруська дослідниця Лариса Костюковець приписує Д. Тупталові одну з найвідоміших українських духовних пісень: „О хто, хто Николая любить“, найдавніші записи якої зустрічаємо в рукописних збірниках кінця XVII ст. Для підтвердження своєї здогадки Л. Костюковець посилається на запис у російському рукописі XIX ст., де мовиться, що пісня „О хто, хто Николая любить“ є „канта Дмитрія Ростовського“ (Туптала)[37]. Однак з її арґументами на користь авторства цієї пісні Д. Тупталові важко погодитись. Передовсім зазначимо, що в жодному з відомих на даний час рукописних та друкованих джерел XVII—XVIII ст. не зустрічаємо навіть найменшого натяку на те, що пісню створив цей видатний діяч української Церкви та культури. Поява ж такого запису щойно в XIX ст. малоймовірна і не може бути достовірним арґументом у вирішенні цього спірного питання. Слід наголосити й на тому, що запис зроблено на аркуші нотного паперу, який колись, можливо, слугував радше за звичайну чернетку, ніж спеціально переписаний, для якихось потреб, музично-поетичний текст із достовірною інформацією. Не опирається білоруська дослідниця у своєму припущенні й на стилістичні та текстологічні дослідження творчого почерку Д. Туптала.

Саме джерелознавчі та текстологічні дослідження давали змогу реконструювати акровірш з ім'ям ієродиякона Герасима Перфеновича, автора пісні „Ісусе мой пренайсладший“. У „Богогласнику“ ця пісня була піддана упорядниками значним змінам, результатом чого стала майже повна втрата акровірша. Російський дослідник Олександр Позднєєв припускав, що

[37] Российская государственная библиотека, отд. рукописей, ф. 380 (Архив Д. Розумовского).— Картон 21, № 11.

Г. Парфенович, який походив з України, приблизно у третій чверті XVII ст. переїхав у московський Ново-Єрусалимський монастир, де, напевно, й створив свою пісню, яка часто зустрічається у рукописних духовнопісенних збірниках кінця XVII — XVIII ст. У стінах монастиря існувала так звана „Никонівська школа поетів", яку очолював талановитий автор духовних поезій та власних музичних супроводів до них Герман Воскресенський. Був серед діячів згаданої поетичної школи і монах Герасим, можливо, Парфенович[38].

Добре відомою серед народу була й пісня Григорія Сковороди „Ах ушли ж моя літа". Вона теж записана в рукописних збірниках у численних варіантах. У „Богогласнику" пісню надруковано під назвою „Жаль над зле іждевенним временем житія" (№ 227). О. Шреєр-Ткаченко зауважувала, що „народ, донісши цю пісню майже до наших днів у репертуарі лірників і бандуристів, від покоління до покоління передає її під назвою „сковородинської"[39]. Уперше „Ах, ушли ж моя літа" записав Микола Лисенко від лірника з Таращанщини, що на Київщині[40]. Згодом дуже близький її варіант опублікував П. Демуцький, який теж записав цю пісню з уст лірника[41].

У другій половині XVIII ст. добре знаними були також інші пісні Г. Сковороди: „Ангели, знижайтеся" та „Пастирі милі". Остання, як наголошував В. Перетц, перекладена Г. Сковородою з польської мови[42]. Такої ж думки про першеджерело цієї пісні був і Дмитро Багалій. Він писав, що Г. Сковорода міг її знати „у польському оригіналі й переробити, хоча за автора її він себе, очевидно, не вважав, бо не вмістив цього вірша у свій „Сад божественних пісень"[43].

„У піснях Г. С. Сковороди, — пише Д. Багалій, — ми бачимо цікаве з'єднання шкільних та народніх елементів, штучної та народньої поезії, штучної й народньої музики, з перевагою в цій останній церковних мотивів"[44].

Встановлення авторства духовних пісень залишається і сьогодні актуальною проблемою: „Подальші пошуки авторських імен надзвичайно важливі, — констатує дослідниця кантового мистецтва Лариса Івченко, — тому що вони дозволяють чіткіше позначити і простежити розвиток двох різних стилістичних напрямків у пісенній культурі міста XVII—XVIII ст.: її професійної парости, що веде до світської і церковної музичної лірики, і того шару, який спочатку тяжів до фольклору, а згодом поступово зливається з ним"[45].

Сформульована Л. Івченко проблема дуже важлива, адже питання впливу духовнопісенної творчости на становлення національного музичного

---

[38] Детальніше про це див.: Позднеев А. В. Никоновская школа песенной поэзии // Труды отдела древнерусской литературы. — М.; Л., 1961.— Т. 17.— С. 419—428.

[39] Шреєр-Ткаченко О. Я. Григорій Сковорода — музикант.— К., 1972.—С. 43.

[40] Лисенко М.В. Народні музичні інструменти на Україні.— К., 1955.— С. 41.

[41] Демуцкий П. Д. Лира й ийи мотивы. — К., 1903.— С. 43.

[42] Перетц В. М. Очерки старинной малорусской поэзии.— СПб., 1903.— С. 39.

[43] Багалій Д. І. Український мандрівний філософ Григорій Сковорода.— К., 1993.— С. 334.

[44] Там само.— С. 339—340.

[45] Івченко Л. До питання про авторство кантів і псальм// З історії української музичної культури.— К., 1989.— С. 52.

професіоналізму актуальне в сучасному українському музикознавстві. Мелос української духовної пісні, без сумніву, становить вагому частку „інтонаційного словника" тогочасної композиторської творчости. Яскравим свідченням того є спадщина Артемія Веделя, у творах якого ясно прослідковуються впливи характерних інтонацій та мотивів духовних пісень. Приміром, у його „Херувимській" досить рельєфно вчуваються інтонації богогласникової пісні на честь чудотворної ікони бердичівської Богородиці. „Звернення композитора до мелодичного строю кантів — пише Микола Боровик, — як і до характерних для них форм багатоголосся, вносило в його музику фольклорний стильовий елемент у тій мірі, в якій канти самі з ним співвідносилися. Дана риса творчости Веделя цілком перебувала в руслі загальних тенденцій розвитку української культової музики XVII—XVIII ст."[46]

Втім, розв'язання цієї проблеми не є завданням нашого дослідження. Ми обмежуємось лише констатацією цього важливого процесу, який відбувався в українській музиці минулих століть.

Щодо тези Л. Івченко про усне побутування книжних, у тому й богогласникових пісень, то теж треба сказати, що дану проблему наші музикознавці та фольклористи дуже мало вивчали[47]. Ускладнює розв'язання цього завдання обмежена кількість духовних пісень у такому вигляді, як вони функціонують у народному середовищі, адже відомо, що розбіжності, скажімо, між богогласниковими друкованими текстами і тими, що побутують у народі, бувають досить істотні.

З огляду на це особливої уваги заслуговує постановка питання про дослідження етнодіалектних впливів на духовну пісню у процесі її функціонування. Цілком очевидно, що процес етнолокальної диференціації сягав у глибину століть і був пов'язаний з ранніми традиціями племінних утворень на теренах України. Але й це важливе питання в українській фольклористиці поки що вивчено далеко не повно.

Відомий український музикознавець і культуролог І. Ляшенко справедливо відзначає, що й нині відрізняють український фольклор одних етнодіалектних груп або районів від інших. На основі локально-етнічних особливостей формувалася система загальнонаціонального музичного мислення народу в її розмаїтих етностильових варіантах[48]. Ці ж принципи знайшли своє відображення у духовній пісні, оскільки вона, як і фольклор, частіше передавалася і поширювалася в усній практиці, вбираючи в себе тим самим ті чи інші елементи місцевого пісенного діалекту. Чи не основну роль в етнотериторіальній делокалізації відіграли мандрівні дяки, спудеї, лірники та кобзарі. Процесу делокалізації сприяла й велика розповсюдженість рукописних пісенних списків по всій території України та навіть далеко за її межами.

---

[46] Боровик М. Хоровий концерт і його творці // Історія української музики.— К., 1989.— Т. 1.— С. 208.

[47] Натомість польський фольклорист Єжи Бартмінський нещодавно опублікував цікаву розвідку про паралельне побутування в околицях м. Красічина, що неподалік Перемишля, польських та українських різдвяних пісень, у тому числі і з „Богогласника". Див.: Bartmiński J. Szczodry wieczór — szczedryj weczir. Kolędy krasiczyńskie jako zjawisko kultury pogranicza polsko-ukraińskiego // Polska-Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa.— Przemyśl, 1990.— T. 1. — S. 227—285.

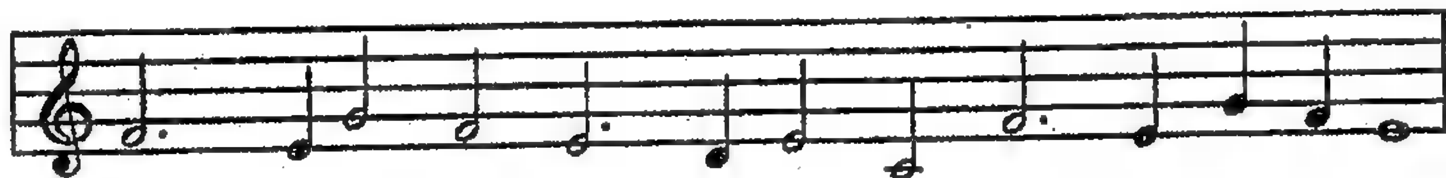
[48] Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці.— К., 1991.— С. 48.

Етнотериторіальна делокалізація духовних пісень викликала появу нових варіантів, створених у різних реґіонах України. З приводу парадигмізації поетичного тексту зішлемось на думку відомої дослідниці фольклору Софії Грици, яка пише, що „у процесі територіального руху він досить рідко виступає з мелодією того середовища, де був створений. Середовище, яке його переймає, розспівує на свій лад“[49]. Так, богогласникова пісня „Дивная твоя тайни, Чистая явися“, що присвячена чудотворній іконі самбірської Богородиці і котру співали на мелодію різдвяної пісні „Нова радість стала“, на Закарпатті вже виконували на мелодію пісні „Радуйся, Царице небес“[50]. Зауважимо, що поряд із змінами в поетичному тексті іноді відбувалися зміни у присвяті цієї пісні: на Закарпатті її співали на честь повчанської Богородиці, а приміром, на Поділлі — барській богородичній іконі[51].
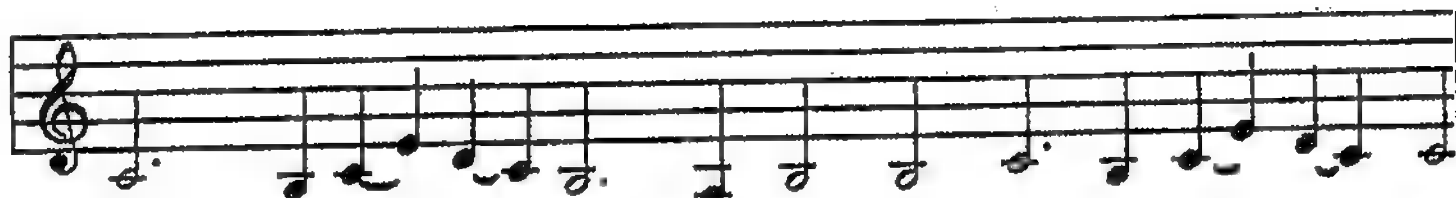
Слушним є міркування С. Грици про те, що „існує неправильний погляд, ніби пісня завжди тільки шліфується. В усній передачі якість твору залежить від того, хто його відтворює (носій з кращими або гіршими даними), від середовища побутування“[52]. Якщо в рукописній традиції записи духовних пісень піддаються невеликим змінам, то в усній формі ці ж пісні часто суттєво коректуються, причому не тільки на рівні поетичного тексту, а й у мелодиці та ритміці. Внаслідок того деякі пісні лише в загальних контурах нагадують автентичні тексти. Але ті пісні, які зажили чималої популярности в усій Україні та навіть поза її межами, характеризуються тією чи іншою мірою стабільности мелодичної та поетичної компоненти. Яскравим свідченням того є відома пісня кінця XVII ст., яку створив Д. Туптало — „Ісусе мой прелюбезний“:

Приклад 5

РНБ, ф. Титова, № 1304, арк. 2 зв.—3
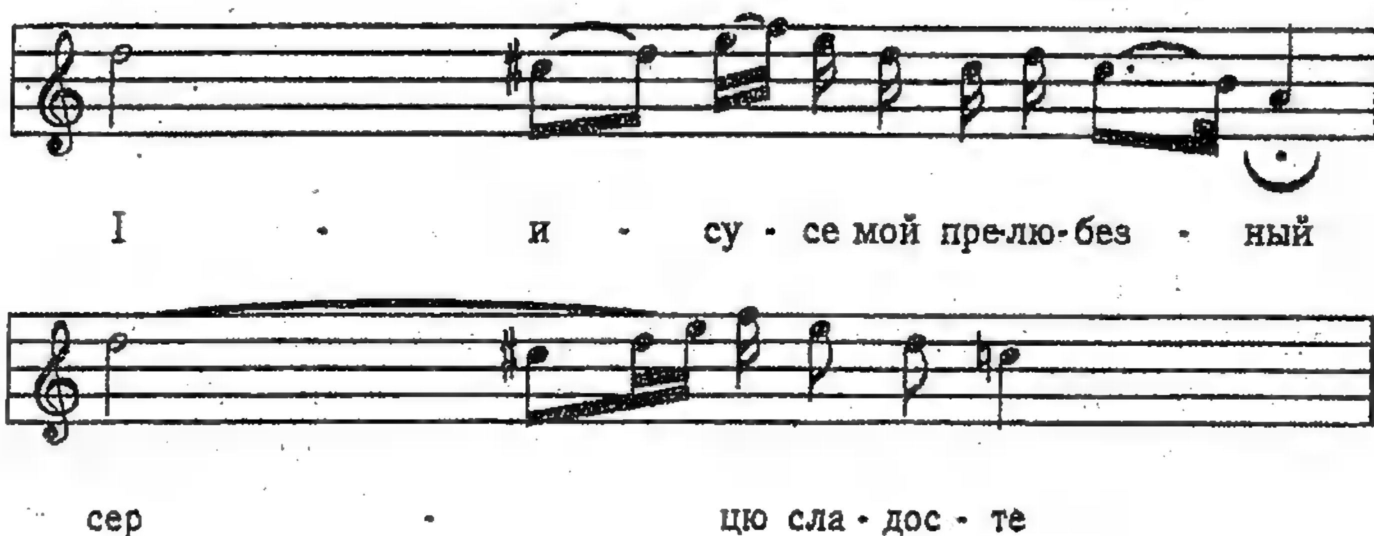


„Богогласник“, № 242



[49] Грица С. Й. Мелос української народної епіки.— К., 1979.— С. 48.
[50] ЛНБ НАН України, ф. 1 (НТШ), № 355, арк. 44 зв.
[51] Там само.— № 350, арк. 15.
[52] Грица С. Й. Мелос...— С. 37.

П. Демуцький „Лира“



Як бачимо з прикладу, публікація П. Демуцького, що зроблена на основі лірницького виконання, виявляє найбільшу подібність із богогласниковим друком. Він, своєю чергою, майже тотожний з рукописними зразками. Така усталеність мелодій упродовж віків є ще одним свідченням того, що упорядники антології послуговувалися перевіреними джерелами. Можливо, навіть не тільки рукописними, а й такими, які фіксувались від тогочасних мандрівних музикантів (спудеїв-миркачів, дяків-пиворізів та інших).

Інша річ, коли мова йде про побутування духовних пісень із почаївської антології у XIX ст. та на початку нашого в лірницькому й кобзарському середовищах. І знову єдиним найбільш репрезентативним джерелом у цьому питанні слугує праця П. Демуцького „Ліра та її мотиви“, де надруковано 52 духовні пісні, записані безпосередньо від народних сліпців-музикантів. Матеріали цього збірника свідчать, що пісні з усіх чотирьох розділів „Богогласника“ часто досить суттєво були перероблені численними лірниками та кобзарями, причому особливо терпіли поетичні тексти. Так, із пісні „Пречиста Діво, Мати Руського краю“ на честь чудотворної підкамінської ікони повністю вилучено навіть згадку про неї. Натомість згадується про пана Понятовського, про святого Миколая тощо. Таким чином народні рапсоди намагалися „прив'язати“ поетичні тексти до реалій тогочасного буття; відбувався своєрідний процес актуалізації змісту духовних пісень[53].

На жаль (за винятком збірника П. Демуцького, кількох публікацій М. Лисенка та деяких інших дослідників), спеціальних записів, зроблених безпосередньо від народних виконавців, фактично не маємо. Це, безперечно, неґативно позначається на стані вивчення такого важливого з етномузикознавчого погляду процесу, як усне побутування духовних пісень XVII—XVIII ст., у тому числі і з „Богогласника“, серед народу в минулому та на початку нашого століть.

У цьому зв'язку особливої уваги набуває необхідність спорядження фольклорних експедицій для фіксації духовних пісень, що побутують серед народу, та проведення на цій основі всебічних досліджень. Подібна робота провадиться у Польщі, Німеччині та деяких інших країнах і дає цінний матеріал для студіювання духовнопісенної творчости

[53] Демуцкий П. Д. Лира...— С. 16.

XVII—XVIII ст. в умовах нових соціокультурних вимірів та етностильових парадигм.

Втім усна форма побутування духовних пісень за часи войовничого атеїзму дуже занепала і вийшла з активного співацького вжитку. Тому основним джерелом пізнання стану української духовнопісенної творчости XIX і початку XX ст. залишаються рукописні та друковані збірники того часу, а також численні перевидання „Богогласника". У цих збірниках є як давні пісні, так і ті, котрі створені наприкінці та на початку нашого століть такими відомими композиторами, як Анатоль Вахнянин, Віктор Матюк, Йосип Кишакевич, Остап Нижанківський та ін. Необхідно згадати й „перші нововасиліянські пісні з несмілої музи молоденького о. Мелетія Лончини (пом. 1933 р. в Добромилі) та о. Володимира Стеха (пом. 1947 р. в м. Пассаїк, США), що згодом перейшли в посідання народу та започаткували нашу новітню церковно-народню пісневу творчість"[54]. Перелік імен авторів можна продовжувати, однак насамперед украй важливо наголосити на тому, що даний період в історії нашої духовної піснетворчости майже зовсім не вивчений, а тому чекає своїх дослідників.

Генетично споріднена з кращими зразками української духовнопісенної творчости велична пісня-гимн М. Лисенка „Боже Великий, Єдиний", яка стала одним із символів боротьби нашого народу за державність. Часто цю пісню зустрічаємо у збірниках початку нашого століття, а також у тих, які видрукувані в часи проголошення незалежности. Цікаво, що переважно всі великі духовнопісенники XIX ст. та фактично всього нашого століття оформлені за богогласниковою структурою, тобто поділені на групи та підгрупи.

Першим виданням „Богогласника" започаткувалася традиція систематичного друкування збірників духовних пісень. Зрозуміло, що зумовлювалось це насамперед великим попитом на подібну літературу, особливо під час хресних ходів, посвят новозбудованих храмів та чудотворних ікон, встановлення капличок та придорожніх хрестів, зокрема на честь скасування панщини в 1848 та 1861 роках тощо. Особливо в пошані були так звані „відпусти" та храмові свята в Почаївській та Києво-Печерській лаврах, у Гошові та Зарваниці, на Кальварії, у Повчанському і Грушівському монастирях на Закарпатті та в багатьох інших реґіонах України.

Услід за виходом у світ першого „Богогласника" з'явився друкований латинкою (польськими літерами) збірник із 56 духовних пісень: українських — 29, польських — 27[55]. Нотні тексти у співанику відсутні. В окремих випадках до пісень вказано „тони". Майже половину репертуару збірника становлять пісні з „Богогласника", проте чи не найбільший інтерес становить пісня преподобному Йову Залізу „Із млада возлюби Бога Заліза блаженний". Зацікавлення цим текстом посилюється і тим, що пісень на честь Йова Заліза, засновника почаївської обителі, не знаходимо в жодному рукописному співанику XVII—XVIII ст. На думку М. Возняка, цей в єдиному збереженому примірнику пісенник

[54] Ваврик М. о. По василіянських манастирях.— Торонто, 1958.— С. 52.

[55] Опис збірника див.: Возняк М. З культурного життя України XVII—XVIII вв. // Записки НТШ.— Львів, 1914.— Т. 108.— С. 67—69.

побачив світ у Почаєві найімовірніше в 1791 р.[56]

Подальші видання „Богогласника“ вийшли друком у 1805 та 1825 рр. Суттєвих відмінностей між усіма трьома почаївськими збірниками немає. Їх пісенний репертуар, за незначними винятками, практично нічим не відрізняється. Певною новизною другого видання є те, що в ньому відсутні деякі польські пісні („Anioł trzody pasącym zwiastował“ та „A cóż z tą Dziecinq“), надруковані в антології 1790—1791 рр. Деякі відмінності маємо в нотних та поетичних текстах. Переважно це дрібні інтонаційні та метро-ритмічні коректування. Іноді подибуємо наявні незначні тональні зміни. Метро-ритмічні та інтонаційні правки зустрічаємо, наприклад, у різдвяній пісні „Дар нині пребогатий“ (йдеться про антології 1790—1791 та 1805 рр.). Тональні зміни маємо в різдвяній пісні „Не плач, Рахиле“ (теж між цими антологіями), а також у деяких інших піснях.

Подібні незначні відмінності можна віднайти й у поетичних текстах, адже деякі з них були спеціально відредаговані упорядниками згідно з новими суспільно-політичними реаліями, які суттєво змінилися після другого поділу Польщі в 1793 рр., коли Волинь було приєднано до Росії. Поетичні тексти тоді виправляли згідно з „потребами“ царської ідеології. Так, у вже згадуваній пісні „Ізийдіте, двори...“ і першому та другому перевиданнях немає слів прохання про заступництво Богородиці за польського короля Станислава, які наявні в антології 1790—1791 рр. Натомість читаємо: „Даруй царю славу і мирну державу“.

Незначні відмінності маємо і в мистецькому оформленні антології. У „Богогласнику“ 1805 та 1825 рр. воно дещо багатше: додано кілька нових мініатюр та заставок.

З часу повернення почаївського монастиря у лоно православ'я і надання його статусу Лаври друкування „Богогласника“ тут припиняється аж до 1900 р., коли було випущено ще один „Богогласник“, який за своїм змістом не відрізняється від першого видання. Найсуттєвішою відміною було його застосування сучасної нотації замість давньої київської.

Друкували „Богогласник“ і в інших містах. Дві антології побачили світ у Львові. Перше львівське видання з'явилося у Ставропігійській друкарні (1850 рік) за редакцією Лева Сосновського. Цікаво, що з-поміж пісень тут надруковано й тропарі, кондаки, молитви. „Богогласник“ 1850 року, — писала С. Щеглова, — являє собою свідому переробку видання 1805 або 1825 року[57].

Вдруге у Львові „Богогласник“ надруковано в 1886 році на честь 300-ліття Ставропігійського братства. Його упорядником був О. Тарнавський. З цього москвофільського видання, яке, за справедливою оцінкою І. Франка, є „без іскри поетичного дару“, вилучено всі польські та латинські духовні пісні, а українські виправляли „не поети, а ремісники“[58].

Упродовж останньої чверті XIX — початку XX ст. „Богогласники“ виходили друком досить часто. Широка була й географія їх книгодрукування: від Почаєва до Санкт-Петербурга.

---

[56] Див.: Возняк М. З культурного життя України...— С. 69.

[57] Щеглова С. „Богогласник“. Историко-литературные исследования.— К., 1918.— С. 116.

[58] Франко І. Наші коляди // Зібрання творів: У 50 т.— К., 1980.— Т. 28.— С. 37 та ін.

Від 1884 р. по 1903 р. у друкарні Києво-Печерської Лаври було здійснено сім видань дещо скорочених антологій. Окрім першого „Богогласника“ (К., 1884), усі решта були нотовані (К., 1885, 1887, 1889, 1894, 1900, 1903). Знаменно, що кожен із них взорувався у своїй структурній організації та репертуарі на першу почаївську духовнопісенну збірку. Та чи не найсуттєвішою різницею між київськими та почаївськими виданнями була нотація. Якщо почаївські антології друкувалися лише з допомогою квадратної нотації, то в київських уже наявні нотні тексти італійської нотації. Використання київських квадратних та круглих італійських нотних знаків зустрічаємо й у трьох петербурзьких „Богогласниках“ (СПб., 1900, 1901, 1903). Ці антології, як і львівська та київська, також трохи скорочені. Всі петербурзькі збірники створені на матеріалі першого Почаївського „Богогласника“. Проте кожне з цих видань складається з двох частин. Перша — лише одноголосі нотні тексти, друковані київською квадратною нотою. До речі, у цій частині витримано послідовність розміщення пісень згідно з їх систематизацією у „Богогласнику“ 1790—1791 рр. Натомість друга частина містить ті ж самі пісні, однак у гармонізованому викладі та друкуванні з допомогою сучасної нотації у скрипковому та басовому ключах. Новинкою петербурзьких видань є те, що до них долучено низку пісень на честь княгині Ольги, святого Володимира, священомучеників Бориса і Гліба та деякі інші. Наголосимо на тому, що пісень, присвячених цим святим, а також уже згадуваному Йову Залізу в рукописних збірниках XVII—XVIII ст. поки що виявити не вдалося, за винятком єдиної пісні святим Борису і Глібу („Да трубят в российській землі труби, в святім храмі днесь являються чуди...“)[59].

На початку нашого століття вийшли друком перші „Богогласники“ і в Білорусії (Гродно, 1903, 1914). Як їх своєрідну предтечу можна розглядати рукописний „Віленський „Богогласник“ для селян-білорусів“, складений у 1912 році шкільним учителем та протопсалтом Дуниловецької церкви Іваном Левицьким[60]. Він ще 1892 р. разом із своїми учнями розпочав розучувати духовні пісні, що наштовхнуло його на думку створення друкованого збірника. Із 1907 р. його вихованці регулярно брали участь у паломницьких хресних ходах у м. Вільні для поклоніння святим мощам віленських мучеників. „На відстані 170 верст нашого шляху, — писав І. Левицький, — понісся спів „Богогласника“[61]. Тепла зустріч білоруських школярів-хористів жителями Вільна була невипадкова, адже в Литовській єпархії духовні пісні з почаївської антології були особливо шановані[62].

Крім „Богогласників“ у XIX ст. та на початку нашого виходило друком чимало невеликих за обсягом духовнопісенників. Першим із тих, які на сьогоднішній день нам відомі, побачив світ збірник під назвою „Пісні благоговійні“ (Почаїв, 1805). Більшість його пісенного матеріалу датована другою половиною XVIII ст. Маємо тут вісім, до того ніде не друкованих,

---

[59] Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського НАН України, Ін-т рукописів, ф. ДА(П), № 475, арк. 32—38. Збірник середини XVIII ст. переписав пінський міщанин Максим Дубина.

[60] Рукопис зберігається у Російському державному центральному архіві в Санкт-Петербурзі, ф. 834, оп. 4, № 232. Ця праця попри позитивну рецензію Синоду так і не була видрукована через брак коштів.

[61] Там само.— Арк. 81 зв.

[62] Там само.— Арк. 82.

пісень Дроздовського, який, на думку М. Возняка, народився у Галичині 1755 р. Містить збірник також низку польських духовних пісень. Існує припущення, що Дроздовський, напевно, був редактором або співредактором цього співаника[63].

Значний попит мали збірники різдвяних пісень, так звані колядники. Друкували їх у XIX ст. та на початку нашого ледь не у всіх книговидавничих центрах Західної України (Львів, Перемишль, Жовква, Коломия, Станиславів та інші міста)[64]. З огляду на те, що українське друковане слово було заборонене на Наддніпрянській Україні, духовнопісенники для потреб цього населення друкували поза межами східноукраїнських земель. Для прикладу назвемо хоча б великий колядник, який побачив світ у друкарні К. Редера в Ляйпціґу. Його уклав Теодор Григорович (рік видання невідомий). Варто згадати в цьому контексті й невеликий український колядничок, видрукований на початку нашого століття у Петрограді[65].

Першим духовнопісенником на Закарпатті був збірник „Пісні в честь Пресвятої Діви Богородиці" (Ужгород, 1885). Відтоді в цьому реґіоні України стали постійно з'являтися друком духовні співаники. Упорядниками їх були В. Дідич, І. Сильвай, І. Мигалка, А. Бобульський та інші діячі культури Срібної землі[66].

Бібліографічні дослідження духовнопісенного книгодрукування в Україні становлять надзвичайно важливу проблему, а тому потребують окремих наукових розвідок. Таку роботу на основі збережених видавничих каталогів деякі дослідники музичної культури XIX — початку XX ст. уже ведуть. Треба сподіватися, що згодом ми зможемо значно повніше уявити та оцінити стан національного духовнопісенного книгодрукування за згаданий період.

Сьогодні, коли поступово стираються так звані „білі плями", у міру можливого заповнюються численні лакуни у вивченні нашої історії, ми, звертаючись до духовнопісенної спадщини XVII—XVIII ст. та до „Богогласника", мусимо основний акцент у дослідженні забутих або заборонених сторінок наших культурних надбань робити на музично-джерелознавчій праці. Лише вона уможливить об'єктивну, всебічно зважену оцінку будь-якої історико-культурної проблематики.

Видання „Богогласника" стало логічним завершенням більш як двовікової традиції творення духовних пісень в Україні. Не викликає сумніву й те, що цей могутній музично-поетичний пласт належить до провідних мистецьких явищ доби бароко поряд із партесним концертом та шкільною драмою.

Духовнопісенна творчість є яскравим прикладом плідного синтезу ренесансно-барокових здобутків української музичної традиції з тогочасними досягненнями інших національних музичних культур. Це ж певною

---

[63] У ЛНБ НАН України зберігається скорочена рукописна копія цього стародруку поч. XIX ст., ф. 1 (НТШ), № 356.

[64] Наприклад, Коляди.— Львів, 1859 (Вийшло сім видань); Коляди на Рождество Христово.— Львів, 1892; Коляди або пісні на Різдво Христове.— Жовква, 1905; Коляди або пісні з нотами на Різдво Христове.— Жовква, 1925 та ін.

[65] Колядки.— Петроград: Друкарня братів В. та І. Липників, 1914.— 31 с.; перевидання Колядки.— К., 1918.— 31 с.

[66] Детальніше про це див.: Пап С. Духовна пісня на Закарпатті // Analecta Ordinis. Basilie Magni.— Romae, 1971.— Vol. VII.— P. 114—142.

мірою стосується і техніки компонування поетичних текстів, де вміло поєднано напрацьований версифікаційний та строфічний досвід, притаманний для української та західноєвропейської традицій.

Українська духовна піснетворчість своїм корінням сягає у давню національну гимнографію та фольклор. Водночас вона виявляє типологічну спільність із західноєвропейською релігійною пісенною творчістю.

Творчо переосмислюючи наші багатовікові духовнопісенні надбання, мусимо об'єктивно оцінити їх мистецьку вартість, вагомість їхнього впливу на формування духовного світу українства, його менталітету.

Jurij MEDVEDYK

THE POCHAIV *BOHOHLASNYK* AS AN ANTHOLOGY OF UKRAINIAN SACRED SONG

This article is dedicated to the magnum opus of Ukrainian culture, called *Bohohlasnyk* (Pochajiv, 1790—91) which was a singular consummation of the Ukrainian sacred tradition of the 17th and 18th centuries.

The different aspects of the *Bohohlasnyk* are considered. Having studied a great deal of hand-written materials, the author has analysed the preconditions conducive to the appearance of this anthology, the sources it falls back upon, as well as the work done by the editors. Much attention has been paid to the textual studies of the songs and to the analysis of their versification. The guestion of their authorship, as well as that of the time they were composed, has also been considered.

The author argues that the publication of the *Bohohlasnyk* originated the tradition of publishing sacred song anthologies in Ukraine, as well as in Russia and Belarus.

It is emphasized that a great majority of the sacred songs served as a link between the Catholic and Orthodox Church communities in Ukraine.

Дмитро КОЛБИН

ПІД ІМ'ЯМ ВОЛЬФҐАНҐА-АМАДЕЯ МОЦАРТА

У XVIII та наступних століттях траплялися підробки або випадкові помилки у визначенні авторства в музиці, живописі, літературі. Вони поширені у всій Європі, досягли й України. Найвиразніше це проявилося у другій половині XIX ст. Відомо, що В.-А. Моцартові помилково приписано не тільки понад сто музичних творів (у тому й популярну колискову „Спи, моя радість, засни!"), а й авторство багатьох листів, опублікованих у пресі. На імені Моцарта і членів його родини іноді намагалися збагатитися ділки-містифікатори. Один із прикладів того — сфабрикованість „Нотного зошиту Леопольда Моцарта для Вольфґанґа" (1762 р.)[1].

У репертуарі музичних шкіл широковідомим є скрипковий концерт „Аделаїда". В багатьох місцях, у тому й у московському видавництві „Музика", він виданий під ім'ям В.-А. Моцарта[2]. Однак далеко не всім відомі сумніви дослідників у його автентичності чи навіть ствердження про його апокрифічність[3]. Тому подекуди можуть вважати цей концерт моцартівським. А втім, у Каталозі Кехеля-Айнштайна він віднесений до творів, помилково приписаних великому композиторові[4].

Критичний розгляд проблеми авторства концерту знаходимо в багатьох працях, зокрема у статті В. Лебермана[5].

До 1933 р. ніхто не чув про цей твір. У жодному довідковому виданні або дослідженні не було й натяку на нього. У 1933 р. концерт надруковано

---

[1] Wolfgang Plath. Leopold Mozarts Notenbuch für Wolfgang (1762) eine Fälschung? — in: „Mozart-Jahrbuch 1971/72 des Zentralinstitutes für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum".— Salzburg, 1968.— S. 337—341.

[2] Див., напр.: Моцарт В. Концерт Ре-мажор „Аделаïда" (для скрипки с оркестром). Издание для скрипки с ф-но.— М., 1952, 1965.

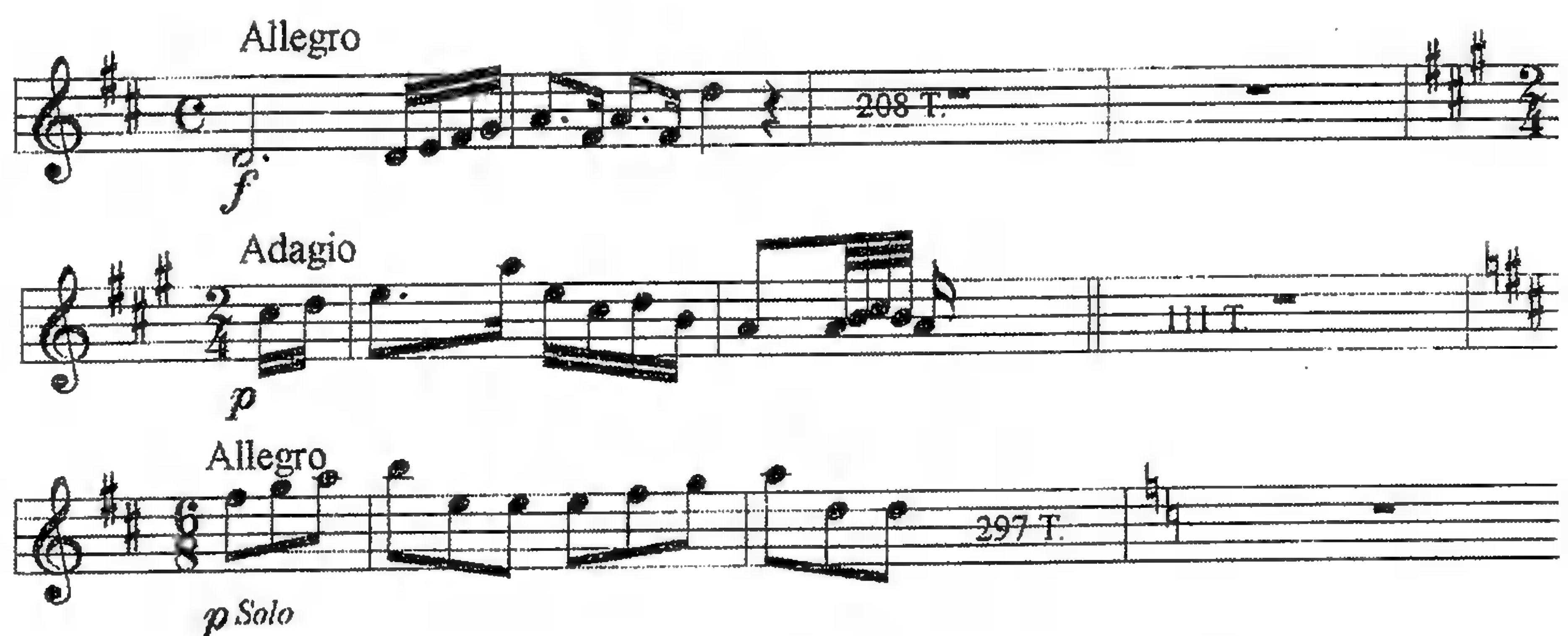
[3] Ямпольский И. Концерты Моцарта для скрипки с оркестром.— М., 1962.— С. 11.

[4] Köchel L. von. Chronologisch-Thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts, nebst Angabe der verlorengegangenen, angefangenen, übertragenen, zweifelhaften und unterschobenen Kompositicnen. Von. Dr. Ludwig Ritter von Köchel. Fünfte Auflage in der Bearbeitung von Alfred Einstein. Breitkopf & Härtel.— Leipzig, 1961.— S. 908; 6-te Aufl.: S. 869 (Anh. C. 14.05).

[5] Lebermann W. Apokryph, Plagiat, Korruptel oder Falsifikat? // Die Musikforschung, XX Jhrg.— Berlin, 1967, etk.— Heft 4.— S. 413—424.

в Майнці, у виданні Шотта, з трьома каденціями Пауля Гіндеміта та Макса Кемпферта. У це видання концерт у формі клавіру та партитури запропонував Маріюс Казадезюс[6]. Його теми:

Приклад 1



Музикознавцям-дослідникам за всі подальші роки так і не вдалося побачити моцартівський оригінал, на основі котрого начебто виданий концерт, що вже само собою насторожує. М. Казадезюс у передмові повідомляв, що справжній моцартівський текст твору нібито написаний на двох нотних лінійках. На одній з них — верхній — вміщено партію скрипки-соло і мелодію тутті в Ре-мажорі, а на нижній записано бас у Мі-мажорі. У передмові до першого видання надруковано також і текст присвяти принцесі Аделаїді, дочці Людовика XV, датований 26-м травня 1766 р. у Версалі. Малося на увазі, що присвята (дедикація) стосувалася саме рукопису концерту. Мабуть, у зв'язку з цим в одній з книжок про В.-А. Моцарта дано повідомлення про те, що „існує лист-присвята (a dedicatory letter) В.-А. Моцарта принцесі“[7]. Однак важко сказати, на чім ґрунтується така заява. У „Повному зібранні листів і записок Моцарта та його родини“, підготованому В. А. Бауером і О. Е. Дойчем, відсутня будь-яка згадка про принцесу Аделаїду та концерт для неї, так як і в томі „Документів життя Моцарта“, виданому О. Е. Дойчем. Складач-упорядник тому коментарів до чотиритомника „Листів і записок Моцарта та його родини“ д-р Й. Х. Айбль повідомив з цієї нагоди: „Текст дедикації у „Документах“ (Моцарта), виданих О. Е. Дойчем, не надрукований, оскільки концерт є апокрифом“*.

Альфред Айнштайн, коментуючи відомості про концерт, подані в передмові до першого шоттівського видання, піддає їх переконливій критиці.

---

[6] Mozart W. A. (1756—1791) Violinkonzert in D (Adelaide-Konzert). Erstmalig herausgegeben und eingerichtet von Marius Casadesus. Kadenzen von Paul Hindemith und Max Kaempfert. Klavier — auszug, Orchestermaterial — Edition Schott 2290. Schotts Söhne.— Mainz, 1933. Copyright reneved 1961 (Nr. 33847).

[7] Див.: The Mozart handbook. A guide to the man and his musik. Completed and edited by Louis Biancolli.— Cleveland and New-York, 1954.— P. 432.

* Лист д-ра Й. Х. Айбля до автора цієї статті від 21.7.1971 р., Айхенау (Німеччина).

Він зауважує, що цього концерту немає у каталозі юнацьких творів Вольфґанґа Амадея, складеному Леопольдом Моцартом, котрий не пропустив би нагоди вказати на перший концерт свого сина, присвячений коронованій особі[8]. Й ще один арґумент для сумніву: Моцарти приїхали у Версаль не 26 травня 1766 р., котрим нібито було датовано присвяту (а отже, і сам концерт), а 28 травня[9]. Айнштайн також зауважує, що в ті часи не було звичаю ставити присвяту на рукописі, якщо йшлося про високопоставлену особу[10]. Адже при незакінченій партитурі ще не могло бути й думки про напис на титульному аркуші (про існування якого, до того ж, не було повідомлено в передмові до першого видання концерту): у незавершених сценах своїх творів Моцарт звичайно не вказував дат.

Хоча з біографії Моцарта є відомий факт, що чотирирічний Вольфґанґ розсмішив батька, заявивши, що він пише концерт для клавесина, але, певна річ, тоді це була лише дитяча спроба компонування. Згідно з Каталогом Кехеля-Айнштайна, моцартівський перший, до того ж ще несамостійний концерт для клавіра (К. 37) був переробкою сонатних частин Г. Ф. Раупаха та Л. Хонауера. Написаний він уже одинадцятирічним Моцартом у квітні 1767 р., тобто майже через рік після гаданого створення ним концерту „Аделаїда". А за цим іде ще низка інших таких „пробних" концертів-обробок: К. 39, К. 40, К. 41, К. 43[e]. Далі, уже після створення опер „Удавана простушка", „Бастьєн і Бастьєна" та інших великих творів, появляється його концерт К. 47[c] для хлопчика-сурмача. Подекуди концерт не зберігся, ступінь самостійности його написання не встановлено. І тільки у травні 1773 р. створено нарешті перший, уже беззаперечно самостійний концертний твір В.-А. Моцарта — Кончертоне для двох скрипок з оркестром. Потім, у грудні 1773 р., був написаний концерт Ре-мажор, К. 175, котрий Айнштайн у коментарях до кехелівського каталогу називає „Першим клавірним концертом Моцарта".

Як бачимо, період від 1767 по 1773 рік був періодом вивчення Моцартом особливостей концертного жанру, використання у ньому сонатної форми.

А тепер необхідно підійти до проблеми автентичности концерту „Аделаїда" під кутом зору самого музичного змісту і ступеня відповідности його моцартівському стилю.

Для об'єктивности зіставимо докази „за" та „проти" авторства Моцарта.

До перших належать: світлий характер музики, теплі барви, краса та граціозність мелодії, класична ясність кадансів зі стереотипними трелями. Сюди можна віднести й близькість до моцартівських концертів у розумінні побудови (правда, меншою мірою до перших двох — К. 207, 211), помітну тематичну інтонаційну спорідненість поміж побічною партією першої частини та епізодом фіналу. В концерті „Аделаїда" є й деякі з типових ритмо-мелодійних зворотів, фактури, фігурацій, мелізматики, стрибків мелодії у далекі реґістри, маршовий ритм напочатку та в ри-

---

[8] Див. згадане видання Кехеля, а також: The Daily Telegraph. — London, 1934.— 3 Nov.// Einstein A. „Adelaide" concerto.

[9] Mozart W.-A. Briefe und Aufzeichnungen. Gesammelt und erläutert von W. A. Bauer und O. E. Deutsch. Kassel e.t.c.— 1961.— Bd. 1.— S. 227 (подорожні нотатки Леопольда Моцарта).

[10] Фр. Блюме припускає, що текст присвяти, наведений у шоттівському виданні концерту „Аделаїда", міг бути призначений Моцартом для зовсім іншого твору, а нотні стрічки концерту, за його гіпотезою, могли появитися у Моцарта між квітнем та липнем 1775 р., тобто перед третім скрипковим концертом. Див.: Blume Fr. The Mozart Companion. — London, 1956. — P. 220—223.

турнелях, які зустрічаються й у творах Моцарта. Все це, правда, у концерті „Аделаїда" могло появитися лише як відображення елементів музичної мови епохи класицизму, правильно „схоплених" талановитим стилізатором.

А тепер — міркування проти версії моцартівського походження концерту та дати появи його автографа в 1766 р.

Насамперед концерт не виглядає несміливим дитячим опусом: видно досвідчену манеру володіння різними прийомами композиторського письма. Провідна роль скрипки-соло, активність її партії в „Аделаїді" виказують не менш розвинуті професійні навички, свободу висловлення, ніж у „Кончертоне" та двох перших скрипкових концертах 1775 року. Чи є можливим для десятирічного композитора невластивий стилеві раннього Моцарта майже драматичний підйом мелодії у фразі широкого дихання, яка нагадує уривок із концертної сонати Ф. Верачіні? Порівняємо уривки з обох цих творів.

Приклад 2

Соната Верачіні, І частина:



Приклад 3

Концерт „Аделаїда", II частина:

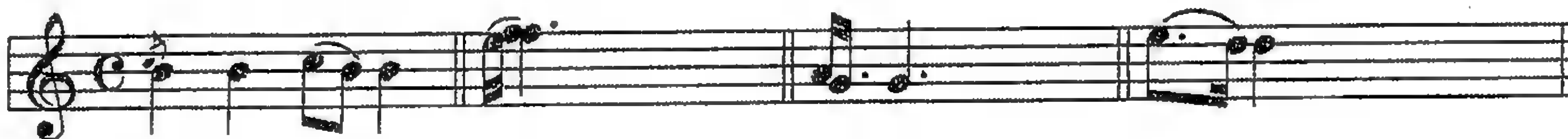
Moderato ♩ = 108

Безперервність великих відтинків мелодії в основних темах соло концерту „Аделаїда" навряд чи вказує на авторство Моцарта. Де ще в його скрипкових концертах ми зустрінемо головну партію Violino principale — 14 тактів без пауз і побічну із заключною — 40 тактів без жодної паузи у скрипки? Замість таких пластів суцільного монологу соло, як в „Аделаїді", у моцартівських скрипково-концертних творах від 1773 до 1779 року навпаки — очевидною є типовість діалогу в партій соло та оркестру. Крім того, і в самій партії соло для стилю сонатних алегро Моцарта притаманна манера явного або прихованого діалогу — пригадаємо г. п. та п. п. 3-го, 4-го, 5-го та інших його концертів. У них реалізовано синтез наспівности та речитативности і всю діалектичну природу мислення композитора.

Періоди та фрази в моцартівських концертах відзначаються дещо більшою, явною розчленованістю, ніж в „Аделаїді". Інакше кажучи, у концерті „Аделаїда" відсутні згадані найхарактерніші риси моцартівського музичного синтаксису, мелодійної мови. По-перше, навіть у тих випадках, коли в дорослого Моцарта теми бувають широкі, у них значно ясніше прослуховуються короткі, часто взаємно контрастні елементи структури музичної мови. А в концерті „Аделаїда" того немає. По-друге, в Adagio концерту „Аделаїда" жодного разу не з'являється неодмінний у концертах Моцарта (особливо в їхніх других частинах) зворот — так зване „жіноче закінчення" мотиву (і фрази) — секундове затримання у мелодії (як різновидність довгого форшлагу). Така кінцівка, яку часом називають „зітханням", неодмінно присутня у середніх частинах моцартівських скрипкових творів: Кончертоне (1773) і всіх його концертів 1775—1777 років.

Із таким мелізматичного походження типом мотиву споріднений і інший — у ломбардському ритмічному варіанті так званих „манер" (про які неодноразово нагадував Вольфґанґу-Амадею у листах батько, Леопольд Моцарт). Це — дві дещо коротші ноти (довгий форшлаґ, гармонійне затримання) із подальшою триваліщою нотою, що повторює основний тон. Часто це синкопа, нота з крапкою.

Приклад 4



Без цього вказаного елементу не обходиться жодна частина всіх моцартівських скрипково-концертних творів. Крім того, хибно було б відносити використання цього мотивного звороту лише до періоду 1775—1776 рр., який іноді вважають періодом посиленої уваги композитора до атрибутів галантного стилю. Адже згаданий мотивний зворот з'являється у Моцарта від перших кроків компонування — ще з 1763 року, наприклад, у початкових темах опусів К. 5в, К. 6, К. 13, К. 15q, К. 15dd, К. 15ii, К. 19a, К. 19d, К. 27, К.29, К. 37 і т. д., у безлічі інструментальних, оперних та інших творів, зокрема у клавірних концертах також зрілого, віденського періоду (згадаймо, наприклад, першу тему соло у клавірному концерті ре-мінор). Ця „формула" мелодики — невід'ємна частина „словарного фонду" музики епохи класицизму. Вміщена вона, приміром, у початковій

фразі популярного Менуету Л. Бокеріні. Однак у концерті „Аделаїда“ стилізатор не врахував цієї типової та характерної деталі. Жодного разу в жодній з частин концерту ця формула не появляється.

Ще одна стилістична подробиця. У всіх скрипкових концертах В.-А. Моцарта — від К. 207 до К. 271[a]* — є одна спільна для них особливість. Темі побічної партії у другій експозиції передує ще один тематичний матеріал, який проводиться також у тональності домінанти. У першій же, оркестровій експозиції, цей матеріал (часто — тема) здебільшого відсутній. Експонується тільки друга тема, власне — тема побічної партії. У концерті ж „Аделаїда“ вказаного пропуску першого тематичного матеріалу нема: картина в обох експозиціях є симетрична, що не відповідає відзначеним уже особливостям схеми моцартівського скрипкового концерту. До того ж у концерті „Аделаїда“ є не тематичний у таких місцях, а ритурнельно фіґураційний матеріал.

Далі: сонатним алеґро всіх моцартівських скрипкових концертів притаманний вольовий, активний характер, чіткий пружний ритм, підкресленість бадьорого „кроку“. Образи на початку головних партій не тільки оркестрових, а й інших експозицій, незважаючи на кантиленний елемент, мають відтінок рухливої маршовости, легкої радісної ходи або імпульсивности руху — польоту. Соло головних партій усіх моцартівських концертів починається енерґійно, у нюансі „форте“, з подальшим контрастом характеру, фактури, нюансів. У концерті „Аделаїда“ того немає. Мелодія від самого початку плине у стійко ідилічному настрої. Характер головної та побічної партії не містить елементу parlando і взаємно не контрастує, чого не можна сказати про будь-який із справжніх концертів В.-А. Моцарта.

До всього сказаного можна додати, що в Адажіо концерту „Аделаїда“ зустрічаються такти секвенцій з мелодією у дусі епохи романтизму. Вони нагадують або шопенівські інтонації, або ж, наприклад, уривок із шуманівської „Присвяти“ (Widmung):

Приклад 5

„Аделаїда“

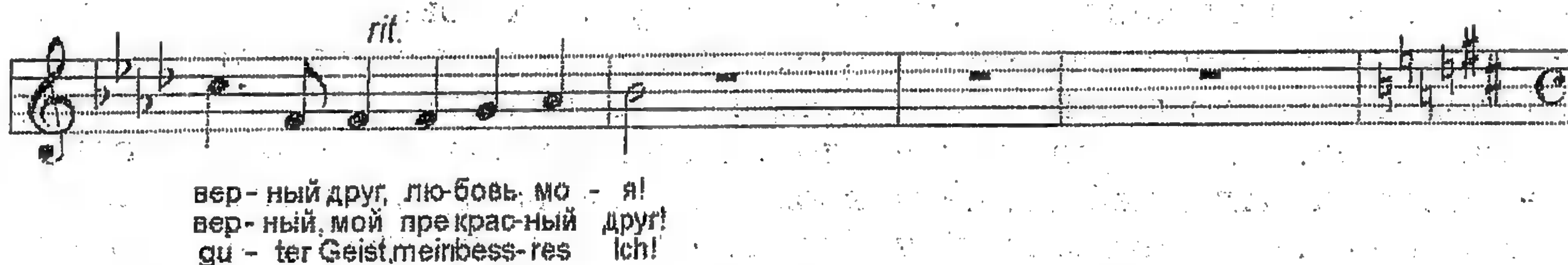
rit.

бовь, се-бя познал. Накрыльях ввысь ты мчишь ме-ня, мой
зах, я вы-шестал. И я-сен мир и все во-круг, мой
mich vor mir verklart. Du hebst mich lie-bend u-ber mich, mein

* Окрім концерту Es-Dur K.365[b], авторство котрого сумнівне.

Приклад 6

„Присвята“ Р. Шумана:



Тепер варто підсумувати арґументи проти авторства Моцарта у стислішому переліку фактів та обставин.

Біографічно-документальні арґументи: 1) Леопольд Моцарт не вказав концерт „Аделаїда“ у своєму каталозі дитячих п'єс сина. 2) Дата присвячення концерту принцесі Аделаїді не збігається з датою приїзду Моцартів до Версалю. 3) Присвята не відповідає придворному етикетові того часу. 4) Перші цілісні спроби в концертному жанрі починаються не від 1766, а лише від 1767 року — і то на переробках чужих творів, а самостійні концертні твори Моцарта появляються лише з 1773 року. Стиль музики: 5) Загальний композиційно-технічний рівень концерту „Аделаїда“ є маловірогідним для першого ступеня „драбини“ в еволюції моцартівського концерту. 6) Проти стилю В.-А. Моцарта тут є безперервність, монологічність у партії соло. 7) Менш чітка окресленість дрібних елементів музичної форми, ніж у концертах В.-А. Моцарта. 8) Відсутність у мелодиці концерту характерних для Моцарта та епохи зворотів — „манер“. 9) Співвідношення тематичного матеріалу в першій та другій експозиціях не відповідає схемі моцартівського скрипкового концерту. 10) Початок головної партії соло не відповідає типові, характерові початків цього розділу в моцартівських концертних творах 1773—1777 рр.

Виникає думка, що концерт написаний у той же період, коли він був виданий, тобто у XX ст. Можливо, він створений обдарованим або видатним композитором. Альфред Айнштайн, певно, має цілковиту рацію, стверджуючи немоцартівське походження концерту „Аделаїда“ і називаючи цей концерт „Містифікацією а ля Крайслер“[11].

Музика цього твору приваблива, але вона повно не відповідає моцартівському стилеві і, зокрема, його концертним творам 1773—1775 років, хоча деякі з рис мелодії, елементи ритму, гармонії, кадансові формули запозичені в Моцарта та його часу.

Концерт є корисним для репертуару дитячих музичних шкіл та музичних училищ. Бажано тільки, щоб його видання здійснювалися не під ім'ям Моцарта або ж хоча б з якоюсь уточнюючою анотацією, як це зроблено, наприклад, у польському виданні 1968 р.[12]

---

[11] Einstein A. Mozart, his character, his work.— London; New York; Toronto, 1945. Видатний скрипаль Фріц Крайслер є відомим також як автор багатьох стилізацій — низки творів під загальним титулом „класичні рукописи“ (1905 р.) та ін.

[12] Mozart W.-A. Koncert skrzypcowy D-dur (Adelaide) K. V. 294[a] — Redakcje i Kadencje Irena Dubińska.— Kraków: PWM, 1968.— N. 2677.

Заголовок даної статті стосується і подальших нотаток про інші твори. П'єски, про котрі йтиме мова, різні. Одна з них широковідома. У 1799 р. під ім'ям В.-А. Моцарта видана Канцонетта Ridente la Calma[13]. Автограф її невідомий. Канцонетта (у російському перекладі „Покой, словно прежде, мне сердце наполнил") є одним із репертуарних вокальних творів. Ця пісня, яку іноді називають також аріеттою, вабить своєю ніжною проникливістю, звичайною для Моцарта мелодійністю, красою.

Відомо багато творів, хибно приписаних з різних причин перу В.-А. Моцарта. Але, мабуть, не кожному спадало на думку шукати також і в цій Канцонетті, позначеній у Каталозі Кехеля номером 210ᵃ (давній номер — 152) стилістичні причини для сумнівів в авторстві В.-А. Моцарта доти, доки в 1929 р. французький моцартознавець Жорж де Сен-Фуа не опублікував статтю „Моцарт слідом за Мислівечеком"[14]. Він фактично переконав читача, що автором пісні є Йозеф Мислівечек. Нагодою для того стала знахідка ним у колекції арій Мислівечека, що зберігається у бібліотеці Паризької консерваторії, майже такої ж п'єски, котра має лише невеликі відхилення від нотного тексту канцонетти К. 210ᵃ[15]. У російській історіографії на тому докладно зупиняється Марієтта Шагінян у своїй книзі „Воскресіння з мертвих", відтворюючи у вигляді факсиміле нотний текст обох п'єсок, надрукований у статті Ж. де Сен-Фуа, і цитуючи уривок з його коментарів[16].

Справді, близькість обох пісень — Мислівечека та Моцарта — дуже вражаюча, хоча в цій арії Мислівечека № 12 „Ridente la calma" є інший середній розділ, відрізняються Темпо ді Менуетто в Мислівечека і Ляргетто в Моцарта, відрізняються 3/4 та 3/8, не збігаються окремі деталі мелодії, орнаментики, оркестровий супровід у Мислівечека й фортепіанний у Моцарта.

Знаючи, як гаряче шанував юний Моцарт у 1775 р. (гаданий час написання канцонетти згідно з думкою дослідників Моцарта Отто Яна, Дайтерса, Альфреда Айнштайна, Ганса Деннерляйна, Богуміла Карасека), уславленого тоді Й. Мислівечека, як рекомендував ще в листах з Італії і пізніше з Мангайма членам своєї сім'ї ознайомитися з симфонією, сонатами цього композитора, можна висловити гіпотезу, що він переписав для себе цю аріетту Мислівечека. Вторинність її у Моцарта можна визначити за більшою оздобленістю мелізмами порівняно з екземпляром Мислівечека.

Здавалося б, що проблему розв'язано: канцонетта походить не від Моцарта, а від Мислівечека. Або обом творам передував спільний більш ранній взірець. Однак у моцартознавській пресі нашого часу про канцонетту немає такого прямого висновку. У третьому та шостому виданнях Каталогу Кехеля, правда, висловлено деякий сумнів стосовно оригінальності п'єси зі стилістичного боку[17]. Але в такому разі є незрозуміло, чому

---

[13] Див.: Breitkopf & Härtel, Leipzig.— Oeuvres, Cah. V, N. 21 (1799).

[14] Musique, revue mensuelle de critique, d'histoire, d'estetique et d'information musicales.—Paris, 1929.— 15 april.— N. 7.

[15] Mysliveček J. Bibliotheque du Conservatoire. — Paris.— Vol. 1.— N. 12.

[16] Шагинян М. Воскрешение из мертвых.— М., 1964.—С. 55—60.
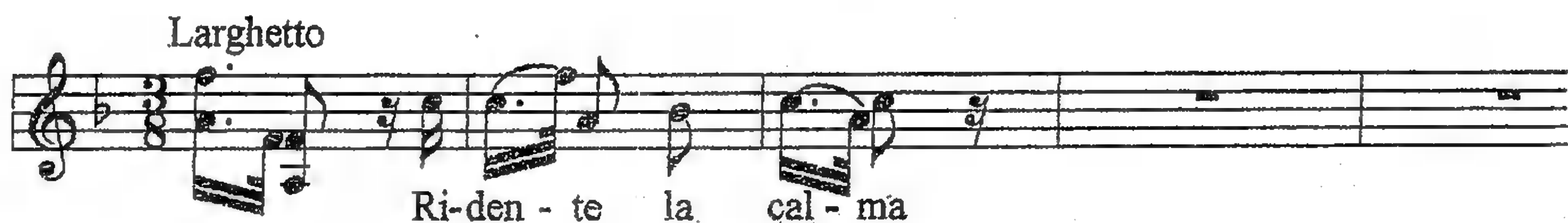
[17] У шостому виданні Кехеля згадано, що Б. Паютував певну спільність у мотивах і гармонічних послідовностях Канцонетти з арією Чімарози Bel nume з альбому Isori, II ч. У зв'язку з цим хочеться відзначити спорідненість із Канцонеттою (її серединою) і в арії Кароліни з опери Чімарози „Таємний шлюб", написаної, правда, уже наприкінці століття, себто явно після Канцонетти.

вона не віднесена в цьому Каталозі в розділ Додатку — творів, сумнівних щодо авторства Моцарта.

У „Новому моцартівському виданні"[18] заперечуються докази Т. Візева і Ж. де Сен-Фуа (у другому томі їхньої праці про Моцарта, 1912)[19], а також А. Айнштайна, які піддали сумніву правдивість цієї Канцонетти. Але ані в цьому „Новому моцартівському виданні", ані в шостому виданні Кехеля не згадується про іншу працю — статтю Ж. де Сен-Фуа від 1929 року. Посилання подаються тільки на його попередню, спільну із Т. де Візева, книжку. Отже, стаття Ж. де Сен-Фуа про Аріетту Й. Мислівечека, рукопис котрої зберігається у бібліотеці Паризької консерваторії, лишилася майже не прокоментована, якщо не враховувати працю М. Шагінян, а також книжку Ж. і Б. Массен (Massin), які припускають авторство Й. Мислівечека. У всякому разі нам невідомі категоричні заперечення проти останніх доказів Ж. де Сен-Фуа.

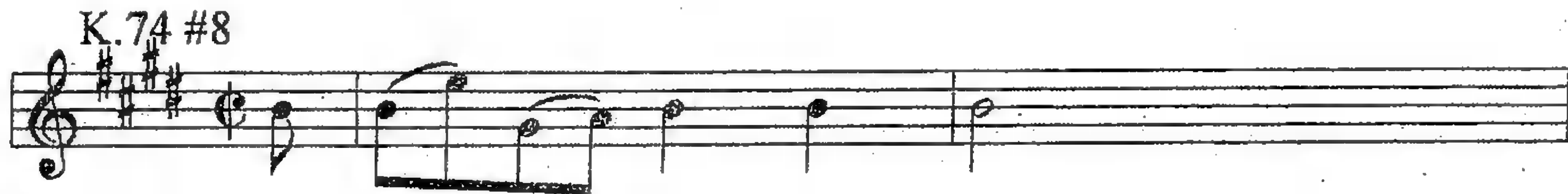
Незважаючи на сумнівність авторства В.-А. Моцарта в Канцонетті, цікаво все ж відзначити інтонаційно-ритмічні зв'язки поміж нею і справді моцартівськими творами. Зіставимо, наприклад, початок Канцонетти:

Приклад 7



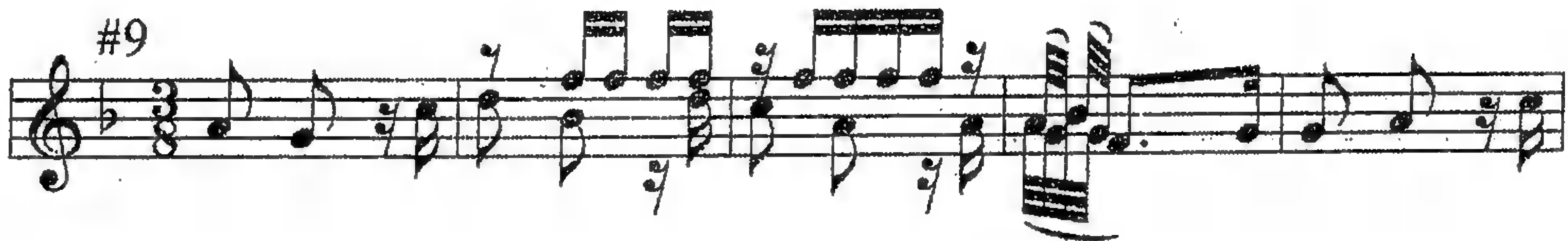
і початок арії Аміталь (№13) з ораторії В.-А. Моцарта „Звільнена Бетулія" (La Betullia liberata). K. 74^e, 1771 рік:

Приклад 8
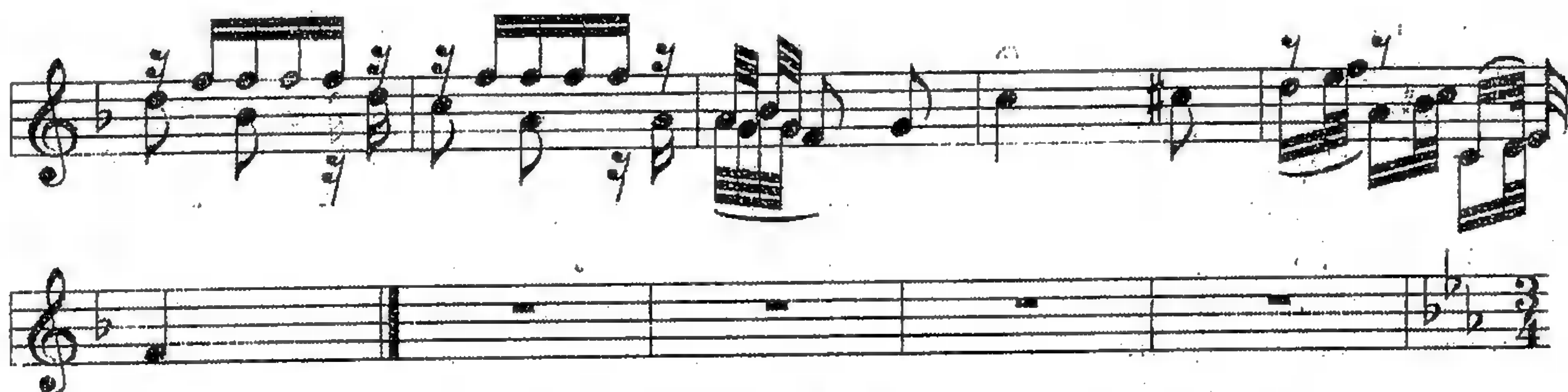


Інша мотивна ладово-інтервальна спільність з канцонеттою є й на початку клавірного концерту Моцарта D-Dur K. 537 (№26):

Приклад 9
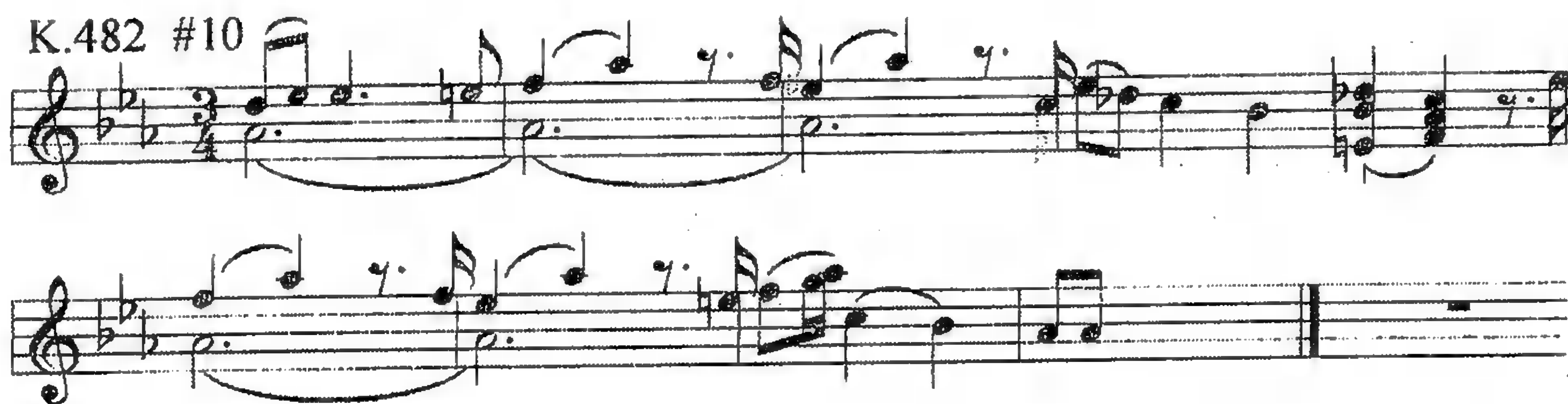


[18] Див.: Neue Mozart-Ausgabe. Serie III. Lieder. Werkgr. 8. Bärenreiter Kassel etc.

[19] Wyzewa T. de et Saint-Foix G. de. W. A. Mozart. Sa vie musicale et son ceuvre de l'enfance a la pleine maturité.— Paris, 1912.— Vol. 2.



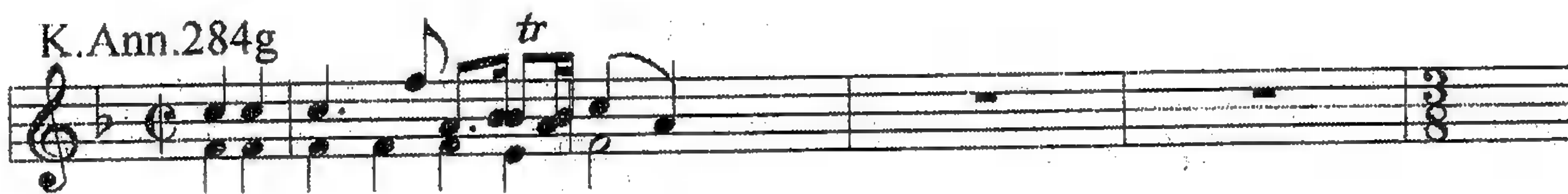
від квінти тонічного тризвуку йде стрибок на кварту догори із подальшим ходом на сексту вниз і секундовим поверненням до початкової квінтової ступені тризвука тоніки. Такого роду мотиви іноді зустрічаються у Моцарта. На них звертає увагу у своїй статті Ґеорґ Кнеплер, простежуючи впливи на Моцарта і його сучасників чеської та австрійської народних пісень[20]. Такі мотиви-інтонації є відбиттям у творчості Моцарта та його сучасників тирольської манери співу — йодлювання, про що пише й Є. Черная, даючи при тому посилання також на А. Шерінга та Р. Хааса[21]. Близька спорідненість інтонацій з Канцонеттою є і у фіналі клавірного концерту Моцарта К. 482:

Приклад 10



Ці зіставлення здавалися б певними стилістичними арґументами на користь авторства Моцарта, якщо б такі елементи музичної мови не були взагалі розповсюджені в австрійському, чеському, італійському мелосі XVIII ст. Подібні звороти мелодії є, наприклад, у Гаvoті для клавіру в чотири руки, який приписували Моцартові:

Приклад 11



---

[20] Knepler Georg. Mozart a česka lidova hudba. Hudebni Rozhledy (Wolfgang Amadeus Mozart).— Praha, 1956.— [Vol.] IX.— N. 1.— S. 10—15.

[21] Черная Е. С. Моцарт и австрийский музыкальный театр. — М., 1963. — С. 76,77.

Насправді ж, як стверджується у коментарі Каталогу Кехеля-Айнштайна (К. Додаток 284а), цей гавот створений Л. В. Бетговеном.
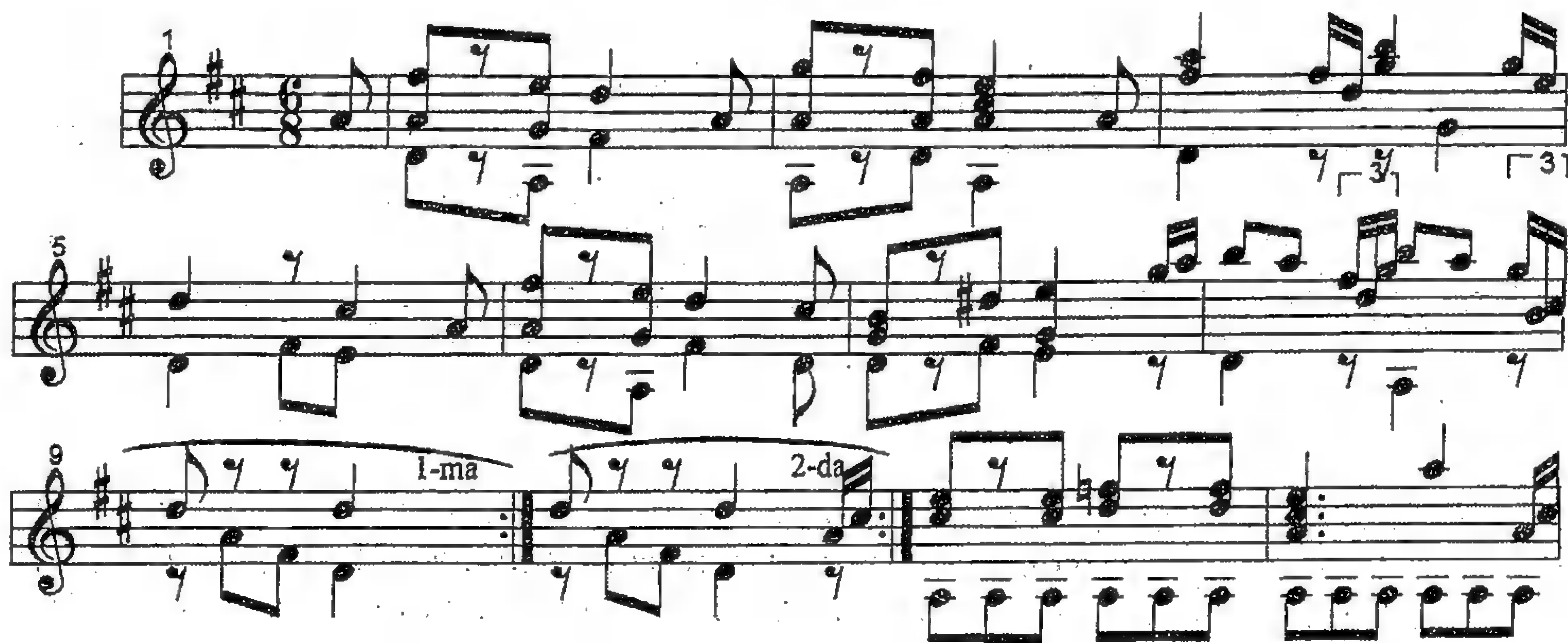
Канцонетта була, мабуть, записана почерком В.-А. Моцарта. Тому вдова композитора пізніше порахувала її за твір свого чоловіка. 25-го лютого 1799 р. вона поставила її під номером 14 у своєму списку п'єс, намічених для пересилки видавцям Брайткопфу і Гертелю[22]. У неї, очевидно, не виникало сумніву стосовно авторства твору. Але вона могла й помилятися, бо не знала про арію Й. Мислівечка. Адже гаданий А. Айнштейном час появи Канцонетти в Моцарта — 1775 рік, тобто ще до шлюбу композитора з Констанцією.

Документальне свідчення, наведене Ж. де Сен-Фуа, є переконливим. У даному разі, очевидно, не можна стверджувати автентичність Моцарта. Можливо, що Аріетта Мислівечка створена раніше, ніж Канцонетта, записана Моцартом. Автором музичної основи обох цих п'єс слід було б вважати Йозефа Мислівечка.

У львівських сховищах зберігаються рукописи п'єсок, приписаних Моцарту. Так, у Центральному державному історичному архіві України у Львові, у фонді „Руська (українська) Бесіда", у зібранні нот, що належало українському співакові Модестові Менцинському (1876—1935), зберігається альбом переписаних музичних творів різного походження. Серед них є і дрібна п'єска для гітари з написом німецькою: Gebeth von Othelio. Guittarre Solo, von Mozart. „Молитва Отеліо. Соло для гітари. Моцарта"[23].

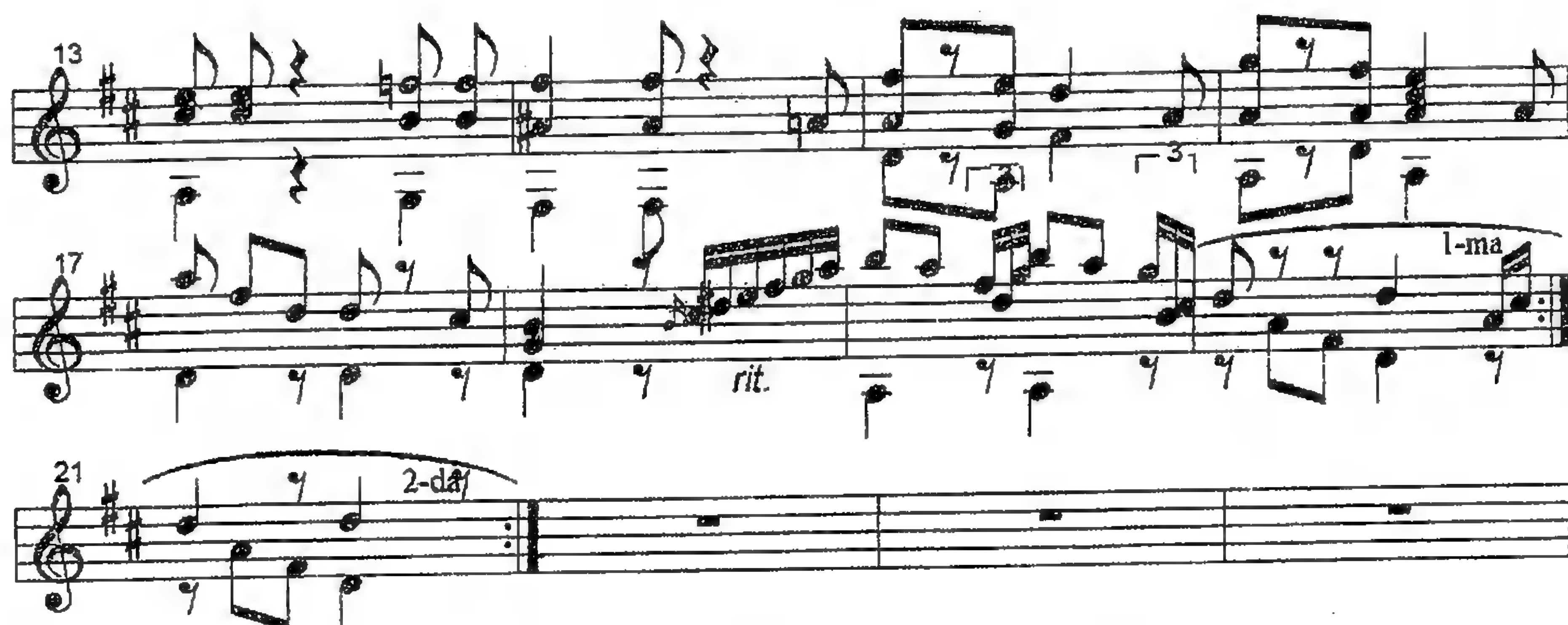
Приклад 12

Gebeth von Othelio. Guittarre Solo von Mozart



[22] Mozart W.-A. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Herausg. von der Internationalen Stiflung Mozarteum Salzburg. Gesammelt und erlдutert von W. A. Bauer und O. E. Deutsch. Kassel etc.— Bd. IV.— N. 1236.— S. 229.
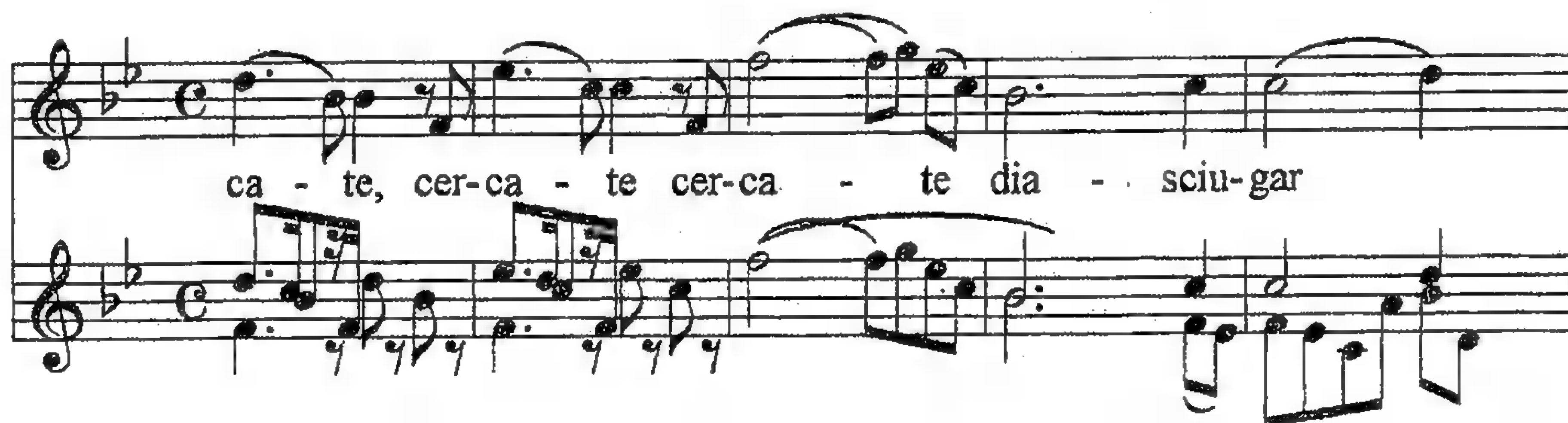
[23] Центральний державний історичний архів України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 174. У цій папці нотні записи від 1890 до 1910 року. Заголовок: „Театральне товариство Українська бесіда у Львові". Від стор. 26 йде добірка дрібних п'єс, записаних спеціально для виконання на гітарі. Серед них, крім наведеної тут, є записи творів і уривків з Бетовена, Белліні, Каруллі, К. Метца та ін.



Серед творів В.-А. Моцарта ця мелодія нам не зустрічалася. Не знаходимо в нього ані творів для гітари, ані назви „Молитва", ані імени „Отеліо". В музиці цієї п'єси містяться прийоми, що їх використовував і Моцарт: затримання у четвертому такті, органний пункт, який закінчується характерним кадансом, гамоподібна зв'язка (рітардандо). Цікавою є подібність інтонацій та ритму в цій п'єсці з уривком із „Дон Жуана" (дія 2-га, арія № 22. Дон Оттавіо — „До милої нареченої окромної"):

Приклад 13

Don Ottavio Aria „Il mio tesoro intanto"



І там і тут проходять стрибки в мелодії на інтервали сексти, септими, октави, а після руху верхньої границі фрази ще на секунду вгору, йде спад мелодії по проміжних терціях, які в сукупності заповнюють обсяг септими. В обох прикладах крайні пункти мелодії охоплюють інтервал нони (ля-сі і фа-соль), на початку обох прикладів є спільність і в пунктирному ритмі.

Мелодія наведеної п'єски соло для гітари інтонаційно та з ритмічного погляду має спільність також із творами інших композиторів — наприклад, із маршоподібною темою з „Танцю відьом" Н. Паганіні інакше — „Танець чарівниць" — Le Streghe (Hexentanz) на теми з опери Ф. Зюсмайра „Весілля Бенвенуто" або з мелодією та ритмом „Балади про трьох синів" С. Монюшка. Одначе якими б не були близькими окремі елементи споріднености в наведених прикладах і згаданих темах, усе ж безпосе-

реднім джерелом п'єси для гітари явно видається прикінцевий розділ Романсу Дездемони з опери Д. Россіні „Otello o il moro di Venezi“ („Отелло, або Венеціянський мавр“), 1816*.

Приклад 14

Дездемона, романс „Отелло“, 3 акт. Дж. Россіні

Наприкінці XIX ст. опера Россіні ще широко звучала, хоча згодом була заслонена драматичним твором на цей сюжет — оперою Д. Верді (1887). Аранжирувальник Романсу з опери Россіні, очевидно, не зазначив імени автора і при переписуванні уривку випадково появилося ім'я Моцарта, а „Отелло“ помилково став „Отеліо“. Назва п'єски для гітари „Молитва“, очевидно, виникла під впливом тексту Дездемони, яка звертається до Небес, щоб її дорогий Отелло прийшов заспокоїти її тривогу. Ймовірно, що аранжування уривку Романсу Дездемони, зроблене у вигляді закінченої мініатюри для гітари, мало призначення для музикування у львівському артистичному середовищі.

* * *

У Відділі мистецтв Львівської державної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України зберігаються також рукописні аркуші партитур та окремих вокальних голосів двох маленьких творів для чоловічого чотири-

---

* Див.: La musica universala. G. Rossini. Otello. Opera completa per Pianoforte. R. Stabilimento Tito di Ricordi & C°, Editori Stampatori Milano. Opera in tre atti di Gicacchine Rossini. Atto terzo. Scena e Romanza Desdemona (pag. 101).

голосного хору. Напис на них — „Mozart“, без ініціалів. Судячи з паперу, чорнила та вказаних дат, записано їх наприкінці XIX ст. Штемпелі свідчать про те, що вони належали до навчального закладу Юзефа Торосевича, котрий у XIX ст. заснував у Львові навчально-виховний заклад, де, очевидно, і зроблено ці записи. Одна з п'єсок — „O Sanctus“ (номер одиниці зберігання — М. 8556).

Приклад 15

„O Sanctus“, Mozart

Andante

O San - ctus! Ad-mi - ra - li-bis. De - us nos-ter tu

mag - nus est. O De - us, De - us nos - ter! Quam mag-na tunt pe-

У Каталозі Кехеля (5-те та 6-те видання) немає жодного аналогу цього словесного тексту — як у „Каталозі вокальних текстів“, так і в перекладеннях, а також серед сумнівних або хибно приписаних творів. Водночас ідентифікація нотного тексту показала, що „O Sanctus“ — не що інше, як перекладення „Хору жерців“ (№ 18) з п'ятої картини опери Моцарта „Чарівна флейта“ („O Isis und Osiris“). Пристосовуючи його для церковного католицького співу по-латинському, аранжувальник допустив незначні зміни, перекручення та помилки. Так, замість темпу „Адажіо“ записано „Анданте“, замість оркестру супроводжує орґан, низку пауз пропущено. При аранжуванні з триголосного моцартівського хору на чотириголосний появилися подвоєння септими, замасковані паралельні квінти. Складений, очевидно, у XIX ст., латинський текст „O Sanctus“ не є зразком грамотної латинської мови. В інших випадках, коли в Моцарта траплялося таке словосполучення, то було правильно або „Sanctus“, або ж „O Sancte“. Хорові голоси записано вже, природно для XIX століття, у скрипковому та басовому ключах. Моцарт же звичайно писав усі партії хору, крім басових, у ключах „C“ („до“) — у тому й № 18 з „Чарівної флейти“.

Відомо багато перекладень моцартівських творів та їхніх частин, зроблених як самим композитором, так і іншими особами. Вони свідчать про широку популярність великого композитора вже навіть у ті часи, коли він не був пізнаний та оцінений настільки, наскільки його геніальність бачать тепер.

Друга з п'єсок, що зберігаються у Відділі мистецтв Львівської бібліотеки НАН України, має назву „Invocation", тобто „Закликання". Вона представлена двома рукописними партитурами з текстом польською мовою, в одній партитурі — світським, у другій — духовним. В обох партитурах є напис — „Mozart". Заголовок „Invocation" проставлено тільки в рукописі із світським текстом. Для зручности назвемо його „першим рукописом" (номер одиниці зберігання — Н.8553): Перший рукопис починається словами польською мовою: „Witaj nam parowy błogi dzień; witaj nam, rozwesel serca nam". У цьому рукописі більше знаків динаміки, є акценти, знаки ff, PP, mf.

Текст другого рукопису такий: „Chwała Ci, o Chryste Panie nasz. Hołd i cześć niech będzie każdy czas. Pochwalony Jezu bądź Boze! Amen". У другому рукописі відсутній перший такт із ферматою-паузою („орґан"), тому він коротший, має не 35, а 34 такти. Тут Анданте не позначене „алля бреве". У кінці першого рукопису проставлено: „Signio 21/3 885". Еуґен Сіньо, котрий, очевидно, переписав п'єску в 1885 р., був учителем музики в гімназії, капельмайстером та композитором у Львові.

Цей твір одночастинний, але має розділи, контрастні за темпом. Але Invocation в ритмічному розумінні одноманітний. Мелодія тримається на одному реґістровому рівні. Переважає стереотипна акордова фактура. Це малоймовірно для В.-А. Моцарта, фактура творів котрого відзначається винахідливістю, невимушеністю під'єднання руху окремих голосів, жвавістю змін у музичній тканині. Правда, у двох псалмах — К. 93 та К. 93[a] — музика, йдучи за складами словесного тексту, також роздроблюється на акорди, що повторюються. Але ці твори, мабуть, ще не були показовими для композитора.
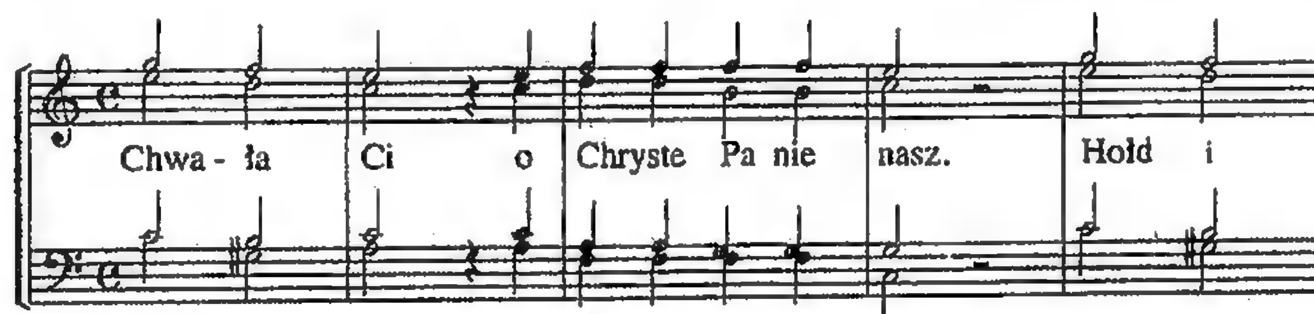
Тематично Invocation випливає з однієї нескладної думки, навколо котрої іде весь розвиток. Навіть такти Allegro повторюють перші інтонації, гармонію, ритм. Для В.-А. Моцарта, як звичайно, притаманна не настільки прямолінійна тематична статичність, а більша різноманітність у розвитку музичної думки, не кажучи вже про красу мелодії та індивідуалізацію життя кожного голосу. Проти авторства В.-А. Моцарта можуть також вказувати подвоєння терцій та септим, перечення та паралельні квінти, розв'язання септими секундакорду на кварту вниз. Хоча тут і є окремі звороти, що зустрічаються у В.-А. Моцарта та Франца Ксавера Моцарта, це, ймовірно, лише загальнорозповсюджені тоді прийоми письма*.

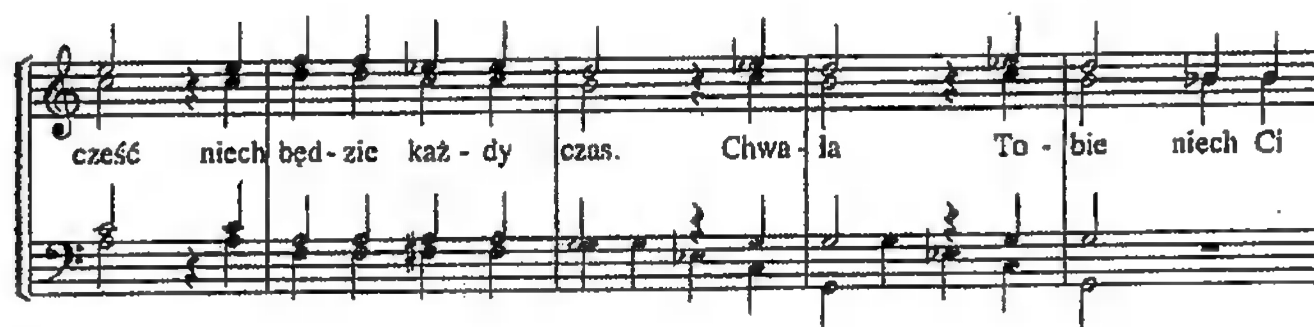
Ось фотофаксиміле другого рукопису:
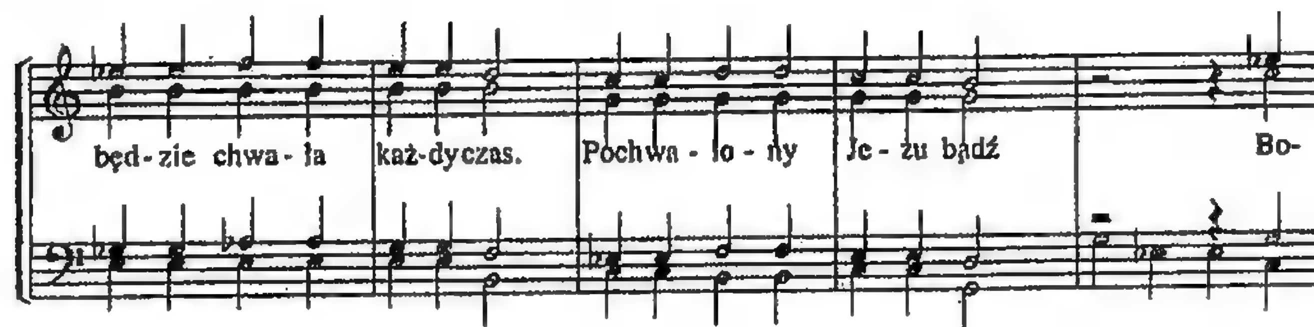
* Наприклад, перший мотив Invocation за гармонією є співзвучний до повторної фрази з арії Керубіно: „Завжди, і вдень, і вночі", а у 8-11 тактах до закінчення є подібність із кінцівкою пісні Ф.-Кс. Моцарта „Die Entzückung", op. 21.

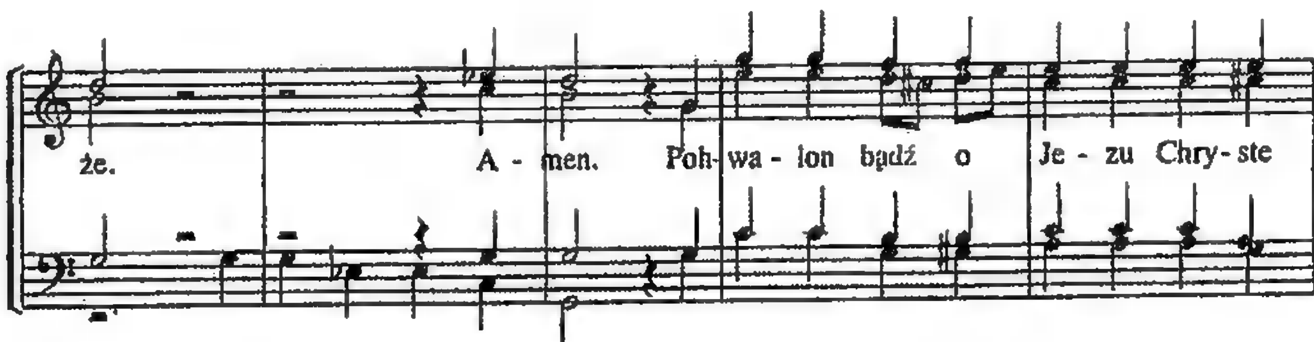
Приклад 16

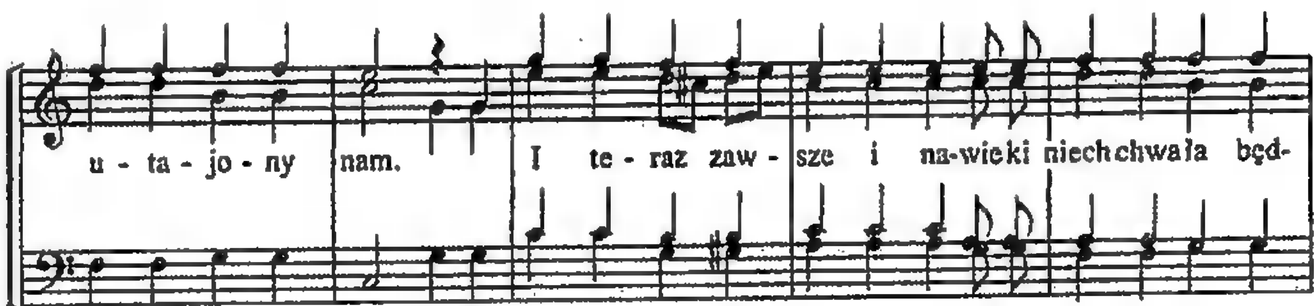
Mozart
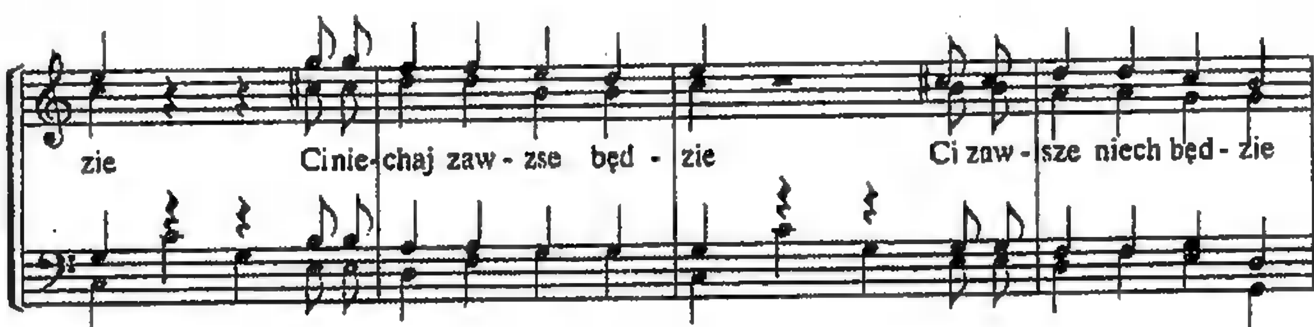


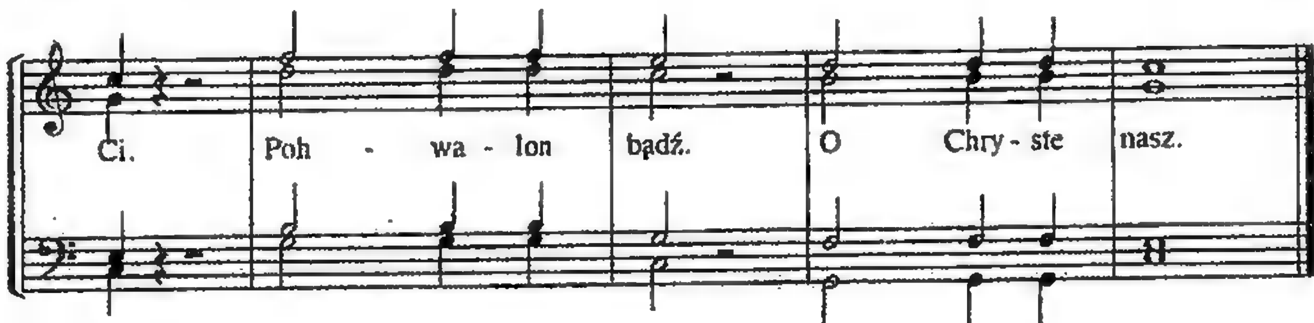












Згадані недоліки цієї малозначної п'єски дозволяють у ній вбачити авторство Франца-Ксавера Моцарта, хоча, здавалося б, сам факт компонування ним на замовлення церковної музики на польський текст був цілком можливий. Адже в період перебування його на Львівщині Франц-Ксавер Моцарт служив у магнатів Баворовських, Янішевських та інших, брав уроки поліфонії у композитора, автора церковної музики Йоганна Медерича-Галлюса, співпрацював із композитором та костельним орґаністом Йозефом Башни.

Твори, розглянуті тут, як виявляється, неоднакові ні за ступенем наближености до авторства Моцарта, ані за жанрами, мистецькою вартістю. У підсумковому короткому вишикуванні їх у ряд картина виглядає так:

1) хор „O Sanktus" — обробка моцартівського джерела — хору жерців з опери „Чарівна флейта"[24];

2) концерт для скрипки „Аделаїда" — явна підробка;

3) Канцонетта „Ridente la calma" — твір Мислівечка, який, можливо, варто було б внести до Каталога Кехеля у розділ сумнівних творів;

4) п'єска для гітари, що є обробкою фрагменту романсу Дездемони з опери Россіні „Отелло", записана під ім'ям Моцарта хибно;

5) спів Invocation найімовірніше є апокрифом.

* * *

Фальсифікація або помилкове приписування Моцартові трапляються не тільки в галузі музичної творчости. Чимало хибних визначень зустрічається і в іконографії композитора. Деякі зображення начебто Моцарта, вірогідно навіяні його музикою, є фантазією, інші ж, часом широковідомі як історично „вірні", насправді — хибно приписані портрети сучасників великого композитора.

У Новому виданні Моцарта (Авгсбурґ-Кассель-Базель та ін.), крім уточнення та розширення Повного зібрання його творів, окремим томом випущено також іконографічні матеріали про композитора та його родину. Правдивість деяких відомих портретів там заперечено із посиланнями на докази того в окремих дослідженнях[25]. Так, зображення юнака за клавіром (портрет від руки Тадея Хельблінґа, Зальцбурґ, 1766—67) насправді є портретом не Моцарта, а його сучасника, графа Фірміана. Багато років портрет молодого гарного чоловіка під ім'ям Моцарта прикрашає сторінки книжок, брошур, стіни концертних залів (наприклад, Великого залу кон-

---

[24] Хоча йдеться про рукопис, однак цю аранжировку все ж можна було б зареєструвати у відповідному розділі кехелівського каталогу творів Моцарта. У ньому лишається ще чимало місця для доповнень. Попри наведення численних джерел та видань там поки що не відображені, наприклад, такі видання, як 1): Thamos, König in Egypten von W. A. Mozart, im Klavierauszuge mit Text nach der Original-Partitur, bearbeitet von Hugo Ulrich.— Leipzig und Berlin, C. F. Peters, Bureau de Musique, 4508; 2): „Dem Vaterland". Cantate für patriotische Feste (Eine kleine Freimaurer-Kantata K. V. 623). Unterlegter Text von Hans Sommert. Musik von W. A. Mozart. Für Männerstimmen (2 Tenore u. Bass) mit Begleitung von Violinen, Orgel oder Harmonium und Clavier; eingericht und herausgegeben von Joseph Hiebsch. A. Pichlers Witwe u. Sohn,3): Concert pcur le Pianoforte avec Accompagnementde 2 Violons.— Wien; Alto et Basso, Flute, 2 Hautbois, 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes et Timbales par W. A. Mozart. Nr. 13 (D-Dur, K. V. 451). Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel a Leipsic.

[25] Див.: Mozart und seine Weit in zeitgenossischen Bildern. Kassel, Bärenreiter, 1961 (neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X. Supplement Werkgr. 32).

серваторії у Москві). Його ж відтворено в альбомній серії[26]. Але це також не є Моцарт*. До фальшивих зображень нібито Моцарта у згаданому томі NMA віднесено й інші, котрі вміщено як репродукційно-зображальний матеріал у книжках про В.-А. Моцарта.

Усе вказує на те, що не Моцарт зображений і на портреті П. Кімлі (1778 р.) усупереч версії скульптора Енґстрома. Репродукцію портрета опубліковано в часописі „Музикальная жизнь" № 5 за 1980 рік**. При ретельному зіставленні цього портрета з незаперечно правдивими історичними портретами, наприклад, сім'ї Моцартів, не виявляємо подібности у формі голови, очей, губ, ніздрів, підборіддя. До того ж генеральний секретар Міжнародної інституції Моцартеум (Зальцбурґ) д-р Рудольф Анґермюллер у 1980 р. на запитання автора даної статті повідомив, що „ніяких відповідних доказів, які б підтверджували автентичність, не подано".

Dmytro KOLBYN

UNDER THE NAME OF MOZART

Some musical works attributed to W. A. Mozart are analyzed from the viewpoint of their authenticity. The author argues against Mozart's authorship of some manuscripts and published pieces. Some stylistic features of Mozart's music, as well as historical and biographical circumstances of his life and creative work are discussed. The author also indicates the doubtful identity of some portraits of the Mozart iconography.

The article was meant to remind the musical public of mistakes and forgeries in scholarship work on Mozart's life and music.

The author suggests that his speculations on Mozart's authorship should be taken into consideration by the editors of the Köchel Catalogue: *Chronologisch-thematishes Verzeichnis sämtlicher Werke Wolfgang Amadeus Mozart...* von Dr. Ludwig Ritter von Köchel.

---

[26] Портреты композиторов. — М.: Изобразительное искусство, 1960.— Вып. I.

* Див. згаданий том іконографії NMA.

** Заголовок — „Загадка одного портрета".

Алла ЄФИМЕНКО

„РЕКВІЄМ МІНЬЙОНІ" РОБЕРТА ШУМАНА КРІЗЬ ІНДИВІДУАЛЬНО-РОМАНТИЧНИЙ ПОГЛЯД НА ДИЛЕМУ ЖИТТЯ І СМЕРТИ

В історії музичного мистецтва постійно чергуються стабілізаційні та дестабілізаційні фази. Перші створюють універсальні норми мислення, формують жанрову систему певного часу, слухацьке сприйняття. Дестабілізаційні фази не завжди містять неґативність кризи, розпаду[1], але й зароджують нову творчу енерґію, яка конденсує майбутній розвиток. Саме в такі періоди — „періоди переоцінки, перегляду певної, відносно усталеної системи цінностей"[2] — інтенсивність пошуків неодмінно стимулює мистецькі відкриття.

Очевидно, що справжнє усвідомлення природи кульмінаційних явищ романтизму, зокрема жанрових трансформацій, неможливе без вивчення творів, які за своїм жанровим статусом опинилися на периферії мистецьких орієнтирів свого часу. До таких у добу романтизму треба віднести реквієм. Розкріпачення поетики через злиття канону з ознаками різних романтичних жанрів, інтонаційно-композиційну мобільність, вільне тлумачення латинського тексту було зумовлено початком нової фази в розвитку жанру. Зокрема, це реалізувалося в особливому типі програмности і, ширше, — у принципі романтичного синтезу, де діалектне охоплення окремого і загального, миттєвого і процесуального досягнуто з надзвичайною повнотою. Романтична фаза дестабілізації реквієму створила умови для асиміляції різних стильових прикмет, що досить істотно розхитало структурно-семантичний інваріант культурного жанру.

Користуючись термінологією Г.-Ф. Геґеля, можна довести, що романтичний реквієм сконцентрував у собі ознаки „драматичної", „епічної" та

---

[1] Хибно трактувати і саме. поняття „криза" дуже однобоко, як щось тотальне, лише неґативне... Криза може позитивно стимулювати духовний (як і художній) процес": Небол ю - бова Л. Системно-стилевые проблемы австро-германского романтизма (типология поздних этапов в истории искусства) // Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля.— К., 1993.— С. 65.

[2] Там само.— С. 65—66.

„ліричної“ поезій. Проте „ліризм є стихійною провідною рисою романтичного мистецтва, „тон“, який характерний навіть для епопеї та драми“[3].

У кристалізованому вигляді він присутній у творчому процесі Р. Шумана. Унікальну особливість ліричного мислення композитора неодноразово підкреслювали дослідники. Наприклад, А. Амброс так порівнює манери Р. Шумана і Ф. Шопена: „Шуману подобається зображати музикою певні явища, предмети та фігури, і це вдається йому майже скрізь, причому він відрізняється дивовижною індивідуалізуючою витонченістю. У місячній чарівній ночі шопенівської музики навпаки — обриси дивним чином зливаються... Настрій тут дещо магічний, але водночас цілком узагальнений“[4]. А ось поетична паралель Б. Асаф'єва: „Шопен — досконалість, але Шуман — емоційно більш первозданний, сповідь душі та початок епохи“[5].

Здається, небагатьом митцям удавалося так далеко зазирнути у глибини внутрішнього світу за допомогою зовнішнього. Головна сутність шуманівської програмности полягала в образній конкретизації, створенні яскравих портретних асоціацій засобами інтонаційної виразности, тобто осягнення можливостей, які властиві мистецтвам зображальним та описовим[6]. Тісна взаємодія музики та поезії втілює кредо композитора: „Естетика одного мистецтва є естетикою іншого, лише матеріял різний“[7]. Зокрема, переінтонування поетичної мови в музичну із застосуванням акцентів, ущільнень або розспівувань звуків, мовних підйомів та спадів, часових та психологічних пауз визначають ті нові риси, що їх вніс Шуман у розвиток романтичної вокальної мініатюри. Від Жан-Поля, Ґете, Шекспіра, Байрона Шуман запозичив високі поетичні думки та почуття. Література виявилася вихідним стимулом програмности, але далі весь розвиток є іманентно музичний. Головне для композитора — „доторкнутися до життєвого явища, не підкоряючись інерції, умовності, звичці, і навпаки — підкреслити свободу, невимушеність, первісну свіжість явища та викликаного цим почуття“[8]. Результатом подібної творчої позиції стала поява унікальних творів. Особливо вражає твір — данина генію Й.-В. Ґете, — який складається з вокального циклу „Пісні та романси на вірші з „Вільґельма Майстера“ Й.-В. Ґете (для солістів, фортепіано) op. 98[а], та „Реквієму Міньйоні“ (для солістів, хору та оркестру) op. 98[б] (1849). Ці твори не пов'язані між собою інтонаційно, але об'єднані деякими подіями та образною атмосферою роману „Роки навчання Вільґельма Майстера“.

Шуман був неодинокий у своїй прихильності до образу Міньйони: Ф. Шуберт — op. 12, op. 62, Л. ван Бетговен (1819), Ф. Ліст (1840—1860) — „Вірші та реквієм Міньйоні з „Вільґельма Майстера“, А. Рубінштейн (1872) — op. 91, П. Чайковський (1852) — романс на сл. Тютчева. Підсвідомо образи Міньйони та арфіста виявилися для романтичного світоба-

---

[3] Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика.— М., 1971.—Т. 3.— С. 460.

[4] Амброс А. Р. Шуман. Жизнь и творчество.— М., 1988.— С. 42.

[5] Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс.— М., 1963.— С. 226.

[6] Прагнення Шумана до конкретизації музичного вислову деякою мірою наближається до первісних процесів зародження самого принципу програмности, про що детально повідомляє дослідження С. Людкевича „Дві проблеми розвитку звукозображальності“ на основі архаїчних пластів музичного мистецтва // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії.— К., 1976.— С. 19—107.

[7] Шуман Р. Письма.— М., 1970—1982.—С. 449.

[8] Житомирский Д. Роберт Шуман.— М., 1964.— С. 147.

чення підтвердженням присутности таємничих трансцендентних сил. Антагонізм приреченості, підвладности смерті та палкого юного життєлюбства Шуман, можливо, сприйняв автобіографічно. Душевна недуга композитора, що прогресувала, викликала посилення інтелектуальної та емоційної активности. Інтенсивний процес психологічного звільнення як відчуття розкріпачення духовних сил, екстаз захоплення життям перетворював у творчу діяльність. Отже, реальність психічного розладу та наближення смерти відсувалися на другий план сильнішою на певному етапі реальністю творчости. Зміст переважної більшости пізніх творів розвивається в емоційному колі позаособистого, потойбічного, надчасового, в орбіту якого підпадає ідейно-образна антитеза життя і смерти. Тому і вияв „видінь темного світу“[9] в творчості Шумана ще не викликає прямих аналогій між симптомами, які домінують на певному етапі хвороби, і творчістю[10].

У дилемі життя-смерть Шуман віддає перевагу категорії життя як джерела творчого натхнення. Достатньо навести деякі положення його естетики:

- Мистецтво повноцінне, змістовне лише тоді, коли воно широко вбирає у себе враження від реальности.
- Музика здатна втілити розмаїття навколишнього світу.
- Немає нічого небезпечнішого, ніж ізоляція від життя.
- Справжній митець не замикається у вузьких рамках композиторського ремесла, а перебуває у постійному спілкуванні з життям[11].

Переконання композитора в тому, що музика повинна черпати з джерела життя, визначає і його ставлення до смерти. Для Шумана — це один із небагатьох образів, який не піддається поетизації і тому або взагалі усунутий з поля зору, або іншомовний, ретельно зашифрований*. Невід'ємність мислення композитора від реалій життя та людського почуття дослідники підкреслюють через акцентування відсутности інтересу до релігійної музики. Але це не завжди має підстави. „Різдвяна кантата“ та написані незадовго до смерти Меса ор. 147 і Реквієм ор. 148 (1852) не дають можливости заперечувати існування християнських мотивів у творчості композитора, хоча загалом природа релігійности Шумана має трохи інші джерела. Як вказує С. Гуревич, для її виразу композитор віддавав перевагу радше екзотичним алюзіям[12]. Самотність образів Міньйони та арфіста як втілення мотивів недосяжности екзотично прекрасної батьківщини своєрідно відобразили для Шумана нескінченність романтичної туги „всюди бути вдома“ (Новаліс). Цей стан стає деякою мірою і засобом алегоричного втілення ідеї смерти.

---

[9] Joung P. Tragic Muse: The Life and Works of R. Schuman.— London, 1957.

[10] Навпаки, творча „енциклопедія ночі“ — це здебільшого поетизація життєвих асоціацій. Вона не підвладна трансцендентній таємничості смерти. Р. Шуман так пояснює цю особливість творчої уяви: „Вечірня фантазія, час сутінок — це та паличка феї, яка збуджує душевні бурі та фантазії“ // Цит. за: Wörner K. Robert Schuman.— Zürich; Freiburg, 1949.— S. 32.

[11] Шуман Р. Избранные статьи о музыке.— М., 1956.

* Наприклад, у „Дитячому альбомі“ є п'єса з назвою „4 листопада 1847 року“. Це день смерти Ф. Мендельсона. Подібний тип висловлювання зовсім не схожий на елегію sun la mort (de N. N.), де вираз скорботи, оплакування померлого є привселюдним. Тут подію смерти зашифровано в назві. Але „Реквієм Міньйоні“ має пряму вказівку на твір про смерть.

[12] Наприклад, у творах „Westostliche Divan“, „Maleamen des Hariri“ // Гуревич С. Роберт Шуман: болезнь и творчество // Сов. музыка.— 1990.— № 8.— С. 20.

Так, образно-змістовна драматургія пісенного циклу (ор. 98^{a}) спрямована від туги за недосяжним ідеалом до бажання смерти як моменту просвітлення, звільнення від страждань. Протягом усього циклу зростає реальність наближення смерти, яка ніби закодована в образах страждання (№ 3, 4), самотности (№ 6, 8), таємничости, недомовлености, метафоричности (№ 5), заспокоєння, пошуку порятунку від смутку (№ 6, 7).

У „Реквіємі Міньйоні" відчутна протилежна думка. Обидва цикли ор. 98 ніби співвідносяться між собою за принципом зворотного зв'язку: одержимість ідеєю смерти через зіткнення з її реальністю загострює любов до життя і творчости. Композитор акцентує образи краси, романтичної надії, життєлюбности, які „сильніші від смерти". Тому провідною темою „Реквієму Міньйоні" виявляється не історія таємничого народження, життя та смерти героїні (як називає її Ґете — „юної чужоземної квітки"), а щирість і доброта її серця, „замкненого, огорнутого туманом, позбавленого ясности", але пройнятого „любов'ю до людини"[13]. Ця якість Міньйони долає смерть і закликає до життя. „Діти, поспішайте до життя! У світлому вбранні краси зустріне вас любов із небесним поглядом та вінком безсмертя на чолі!" — такий поетичний висновок „Реквієму".

Отже, „Реквієм Міньйоні" — твір, який вражає своєю жанровою, драматургічною, концептуальною неординарністю. Орієнтація на нормативну модель реквієму відсутня, один із стійких канонів — літургійний текст — замінено поетичними фраґментами із сучасної композитору німецької літератури. В жанровій орієнтації на реквієм залишається лише семантичний комплекс твору про смерть.

Для художнього втілення жанру обґрунтовано існування двох тенденцій. За Л. Мазелем, „одна з них — тенденція до більшої, ніж у попередніх композиторів, конкретности й повноти відображення окремих життєвих явищ. Звідси особлива характерність, контрастність і водночас самостійність музичних образів. Як наслідок з'являється і більша самостійність розділів музичної форми — відносно розгорнутих і довершених. Друга тенденція, яка протистоїть першій, — прагнення до єдности концепції, до посилення зв'язку між частинами цілого, до плинности й безперервности розвитку, до зникнення межі між розділамі форми"[14].

Шуманівський процес формотворення поєднує обидві тенденції, виходячи з вільного взаємозв'язку музики та слова. Перевага належить ліричному „тону" висловлювання, що чудово обґрунтоване в такому фраґменті: „У ліричному почутті рефлексія втягує усередину себе наявний світ, переживає його у своїй внутрішній стихії: і вже тільки після того, як світ цей став чимось внутрішнім, виражають його і знаходять для нього слова. Тому провідним принципом лірики, на відміну від епосу, стає стислість, і взагалі „лірика покликана впливати внутрішньою глибиною виразу, а не просторовістю описів та зовнішнього розкриття"[15].

Розповсюдження принципів ліричної мініатюри на масштабні жанри, зокрема на монументальність вокально-хорової композиції реквієму, зумовили ориґінальний художній результат. У світлі романтичної естетики

[13] Гете Й.-В. Годы учения Вильгельма Мейстера.—Л., 1981.— С. 477.
[14] Мазель Л. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена // Ф. Шопен.— М., 1960.— С. 183.
[15] Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика.— М., 1971.— Т. 3.— С. 460.

це є природним. Що ж стосується шуманівської інтерпретації реквієму, то річ тут не лише в ліризації жанру. (Створені в ці ж роки „Ліричні ораторії“ Ф. Мендельсона принципово не поривають з ораторіяльною спадщиною попередніх епох). Причина полягає у переосмисленні епіко-драматичної концепції смерти, що пов'язано з феноменом романтичного світосприйняття.

„Реквієм Міньйоні“ сприймається радше як назва, програма, жанрову ж орієнтацію здебільшого спрямовано на вокальний цикл з його безпосередньою взаємодією з піснею та образами німецької поезії. „Інтонаційне світосприйняття“ композитора також сформувалося поза сферою впливу кантатно-ораторіяльного монументалізму.

Цілісний драматургічний задум твору демонструє цілковиту перевагу психологічного начала над сюжетно-подієвим. Шість близьких за емоційним наповненням частин становлять композицію „Реквієму Міньйоні“. Зрештою, це найбільш камерний, мініатюрний з усіх відомих реквіємів. Проте драматургічна логіка шуманівського реквієму трохи відрізняється від вокального циклу, де кожна пісня має різні функції: контрасту, розрядки, кульмінації, завершення; локальні драматургічні акценти не порушують наскрізного процесу розвитку. Значною мірою тут діють принципи романтичної поемности, яка, на відміну від драми, що запроваджує „діалектику дії“, втілює „діалектику душі“, динаміку внутрішнього духовного життя. Структура гетевського тексту „Реквієму“ викликає потребу в діалозі*. У співвідношенні хору з ансамблем акцентована двоплановість. Персоніфікація образу ангелів у хорі підкреслює існування незалежної від людини

---

* № 1 chor: Wen bringt ihn uns zur stillen Gesellshaft?

soli: Einen müdet Gespielen bringen wir euch;
lasst ihn unter euch ruhn, bis das Jauchzen
himmlischer Geschwister ihn dereinst wieder aufweckt!

chor: Erstling der Jugend in unserm Kreise, sei willkommen!
mit Trauer willkommen, mit Trauer willkommen!
Dir folge kein Knabe, kein Mädchen nach! Nur das Alter
nahe sich willig und gelassen der stillen Haffe, und in
ernster Gesellschaft ruhe das liebe, liebe Kind, das liebe
Kind!

№ 2 soli: Ach! wie ungern brachten wir ihn her! Ach! und er soll hier bleiben! Lasst uns
auche blieben lasst uns weinen, lasst uns weinen an seinem Sarge, an seinem Sarge!
Ach! wie ungern brachten wir ihn her!

№ 3 chor: Seht die mächtigen Flügel doch an! (4 рази)
seht das leichte, reine Gewand! (2 рази) wie blinkt die Binge vom Haupt!
(довільне повторення)
seht die schöne würdigeRuh'!(повторення)

solo: Ach! die Flügel heben sie nicht,

chor: Seht das reine Gewand!

solo: in leichten Spiele flatert es niht mehr, nicht mehr,

chor: Seht, wie blinkt die goldne Binde Haupte!

soli: als wir mit Rozen kränzten ihr Haupt, blickte sie hold und freundlich nach uns,

божественної сили[16]. Але Шуман, який цілеспрямовано акцентує ліричну сутність хору, здійснює і ліризацію діалогу. Цей процес неоднозначний.

---

chor: Seht, die schöne Ruh'!
soli: blickte sie hold und freundlich nach uns.
chor: Seht Flügel doch an,
solo: Ach! die Flügel heben sie nicht!
chor: seht die mächtigen Flügel doch an!
solo: Ach! die Flügel heben sie nicht!
chor: Schaut mit den Augen des Geistes hinan!

№ 4 chor: In euch lebe die bildende Krafy, die, das Schönste, das Höchste, hinauf über die Sterne das Leben trägt (повторення).
soli: Aber ach! wir vermissen sie hier,
chor: Schaut hinan!
soli: in den Gärten wandelt sie nicht,
chor: Schaut hinan!
soli: wir vermissen sie hier,
chor: mit den Augen des Geistes hinan!
soli: wir vermissen sie hier, in den Gärten wandelt sie nicht
chor: Schaut hinan!
soli: sammelt der Wiese Blumen nicht mehr.
chor: Schaut hinan! schaut hinan!
soli: Lasst uns weinen!
chor: Schaut hinan!
soli: Wir lassen sie hier.
chor: Schaut hinan!
soli: Lasst uns weinen, wir lassen sie hier! і т. д.
замість

№ 5 chor: Kinder, kehret in's Leen zurück! Eure Thränen trockne die frische
solo bass: Ludt die um das schlängelude Wasser spielt. Entflieht der Nacht! Tag und Lust und Dauer ist der Lebendigen Loos, Tag und Lust und Dauer ist der Lebend' gen Loos!
soli: Auf, wir kehren in's Leben zurück, auf, wir kehren ins Leben zurück! Gebe der Tag uns Arbeit und Lust, bis der Abend uns Ruhe bringt, und der Schlaf uns erquickt,
chor: und der Schlaf uns erquickt,
solo: und der Schlaf uns erquickt,
chor: und der Schlaf uns erquickt. Kinder! eilet in's Leben hinan!

№ 6 chor: Kinder! eilet in's Leben hinan! in der Schönheit reinem Gewande begegne euch die Liebe mit himmlischen Blick und dem Kranz der Unsterblichkeit! Kinder! eilet in's Leben hinan! In der Schönheit reinem Gewande begegn' euch die Liebe mit himmlischen Blick und dem Kranz der Unsterblichkeit (повторення).
Auf! Kinder! eilet in's Leben, in's Leben, in's Leben hinan!
Auf! auf! auf! auf! auf!

[16] Зовні це нагадує античну драму. Але остання унеможливлювала діалог, адже в діалозі „діючі індивіди можуть висловити стосовно один одного свої характери й наміри як із погляду їх особливости, так і в плані субстанціональности свого пафосу, вступаючи в боротьбу і тим просуваючи вперед реальний розвиток дії" // Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика.— С. 244.

З одного боку, композитор зберігає у хорі іманентну субстанційну узагальненість, позаособистість, з другого — насичує його індивідуальним змістом через тісну інтонаційну взаємодію з ансамблевими розділами, причому саме хору, а не ансамблю відведена динамічна роль емоційного та драматургічного двигуна в ліричній концепції „Реквієму Міньйоні“. Позаособисте образно та інтонаційно впливає на індивідуальне, божественне на людське. Але вони не протиставлені, а зближені завдяки інтонаційній єдності.

Драматургію „Реквієму Міньйоні“ засновано на принципі монотематизму. Він підпорядкований ліричній формі моделювання процесів узаємодії багатьох явищ. Зокрема, від поемности Шуман запозичує процесуальність інтонаційної фабули, нескінчений потік оновлення, від мініатюри — безпосередній миттєвий вираз емоційного стану, зміни образів при безперервності та напруженості внутрішнього інтонаційного плину, гнучкість „переключень“. Тут Шуман передбачає нове відчуття часу в музиці. Якщо шубертівські „небесні довжини“ деякою мірою випередили медитативний тип симфонізму, то Шуман прагне посилити вагу „музичних миттєвостей“, логіку їх складного руху-нанизування та раптових контрастів. Цей процес якісно відрізняється від послідовного розвитку тематизму в музиці віденських класиків. Композитор знайшов нові можливості проникнення у „таємно-глибинні процеси духовного життя“, виявивши багатозначність психологічних підтекстів та „авторських коментарів“ до потоку музичних думок, які здаються імпровізаційними“[17].

Звідси й природа моноінтонації „Реквієму“ з її смисловою концентрацією „питання“ та „ствердження“, напруженої нестійкости та впевнености розв'язання. Проте коріння інтонаційного зерна „Реквієму“ ще глибші. Особливо це стосується інтонацій, що пов'язані з афектами болю, страждання, скорботи. Вони мають рідкісну життєздатність, їх етимологія випливає з риторичних фіґур типу saltus durius-culus („жорсткий стрибок“ на хроматичний інтервал)[18]. Інтонаційна драматургія розвивається через тісний зв'язок із поетичним текстом як на рівні узагальнення, так і в синтезі з елементами простого звуконаслідування.

Діалог хору та ансамблю як позаособистого й особистого, божественного і людського виражає два провідних стани „Реквієму“. Інтонаційно-образну двоплановість можна схематично зобразити так:

Ансамбль	Хор
збентеженість	спокій
інтонаційна напруженість	розспів діатоніки
вузький діапазон	широкий діапазон
ритмічна гострота	неквапливість ритмічного дихання
зачин із слабкої долі	зачин із сильної долі
часова стислість	часова розширеність

Але ця емоційно-виразова диференціація від першої репліки хору, який експонує двобічну природу моноінтонації, у діалектиці „питання“ та

[17] Царева Е. Иоганнес Брамс.— М., 1986.— С. 17.

[18] Нагадаємо, що інтонації знаходили свій ступінь виразности спочатку через прямолінійне наслідування змісту тексту. З цього приводу багато прикладів наводить С. Людкевич: „Манера підйому голосів при „descendit“ та „ascendit“ у „Кредо“, високе положення голосів при слові „високий“, низьке — при „низький“, довговитримані ноти при слові „довгий“, вузькі інтервали голосів — для „вузький“ і т. ін. // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії. — С. 21.

„ствердження", почуття та волі. Опора на жанр траурного маршу залишається традиційною для прологу „Реквієма". Загалом же перша частина містить провідні інтонаційно-драматургічні процеси „Реквієму" в мікромасштабі. Діалогічність реалізується тут як наскрізний принцип висловлення, який створюється від розщеплення моноінтонації на два протилежних образно-інтонаційних плани. Альтернатива ідей життя і смерти в „Реквіємі Міньйоні" представлена через психологічний стан. Так, перша модифікація моноімпульсу (у розділі „Erstling der Jugend") акцентує розспівність, подолання напружености спокійним ліричним висловлюванням.

Усе це утворює своєрідну „сюжетну канву", яка окреслює усі перипетії душевних переживань, переходи від медитації до особливих емоційних спалахів, від внутрішнього напруження до розкріпачености, від споглядання до дії. Ліричний сюжет — це сюжет станів[19].

Безпосередній миттєвий вираз емоційного стану покладено в основу художнього світу другої частини. Діалогічний принцип виходить тут на рівень взаємодії окремих частин. Після хорового прологу, який узагальнено передає інтонаційно-образний дуалізм скорботи і втіхи, друга частина — зразок суб'єктивного вислову, ситуації, „коли індивідуальність звільняється від субстанційної цілісности"[20]. Тематизація дрібних одиниць фактури, мікроінтонаційний розвиток, витончена камерність сприяють рельєфному звучанню напруженого мотиву моноінтонації, що має безпосередній зв'язок з емоційним настроєм поетичного тексту: „Ми хочемо залишитися з нею і плакати, плакати біля її саркофагу". Найбільш специфічні властивості мініатюрної композиції — монологічність, інтенсивне відчуття часу, швидкість та гнучкість психологічних реакцій, особлива концентрація виразових засобів (до моноінтонації підключені секстові ходи, мелодизоване підголоскове оркестрове оточення) — є важливим етапом розвитку ліричної концепції „Реквієму Міньйоні".

Принцип діалогічности, похідний від дуалізму моноінтонації, поступово розвивається далі в композиційному синтезі третьої частини, що підкреслює її кульмінаційне положення. Динаміка моноінтонації тут і через моменти передбачення тематизму. Ще у другій частині одне з проведень теми підкреслене певним просвітленням (пом'якшення інтонаційного напруження через двостороннє оспівування тоніки). Саме цей варіант стає провідним у третій частині. Діалектика багатогранности та єдности сягає тут кульмінаційної точки. Виявляється пристрасть Шумана до варіаційности як поєднання різнохарактерности та однорідности. В методах тематичної обробки майже дослівне втілення думки вірша. Суттєві інтонації тексту „реально перекладаються на мову музики і тому здатні стати музичним варіантом заданого поетичного змісту, а не лише його музичною ілюстрацією"[21].

Текст третьої частини сповнений поетичних символів („крила", „золота пов'язка", „білі покрови"). Звідси деяка мозаїчність композиції. Окремі строфи гетевського тексту вільно повторюються протягом частини (особливо мотив „крил") у нових інтонаційних та ладо-фактурних варіантах. Сто-

---

[19] Петров А. Лирический сюжет в инструментальной музыке // Сов. музыка.— 1985.— № 9.

[20] Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика.— С. 427.

[21] Житомирский Д. Роберт Шуман.— С. 534.

совно третьої частини доречним є вислів С. Людкевича: „Виразність“ не залищається, звичайно, винятковим прівілеєм вокальної музики, але її виявлення і розвиток можна краще простежити у зв'язку зі словом[22].

Тісне переплетення різних варіантів моноімпульсу призводить до взаємовпливу інтонаційних та композиційних закономірностей. Так, мотив „скорботи“ (соло) насичується більшою гнучкістю, партія хору стає більш замкненою, стислою. Композиція другого розділу являє собою рух за принципом динамічної хвилі. Діалогічна безперервність хорових і сольних епізодів, їх інтонаційне взаємозбагачення надають музичному матеріалу процесуальности. Тут розкривається сутність діалогу як „драматично-процесуальної форми“ (Г.-Ф. Геґель). З цього погляду третю частину можна трактувати як єдину дієву в цілісній драматургії „Реквієму Міньйоні“.

Отже, зосереджуючи увагу на контрастних станах, стимулом чого до певної міри є поетичний текст, Шуман водночас надає особливої ваги тематичним зв'язкам. Як констатує Д. Житомирський, „він відкриває для мистецтва нову, цілком природну „криву“ розвитку. Це нова музична драматургія, звільнена від минулих схем, яка сміливо і безпосередньо фіксує відчуття життєвого потоку вражень[23], котрий продовжується через загальне просвітлення у четвертій частині.

Як відомо, „узагальнення через жанр“ — один із важливих засобів образної характеристики. Тут хорал є провідником ситуації діалогічної протидії хору та солістів. Характерною рисою творчої манери Шумана є втілення трагічних станів не через конфлікт, катастрофу, а за „законом афектної реакції“* через стриманість, зосередженість і самоспоглядання. Ця ситуація поглиблює зіставлення двох образних сфер. Але інтонаційна фабула спрямована на їх зближення. Обернення першого варіанту монотеми, мінорно переінтонованої у партії солістів, ще має певний зв'язок із фіґурою saltus duriusculus, прихованою у вертикаль. Тепер акцентується інтонаційна виразність „зітхання“. Тематичний матеріал хору, обмежений єдиною, неодноразово повтореною фразою ствердливого мотиву моноінтонації в оберненні**, містить у собі динаміку подолання образної сфери, що пов'язана із скорботним комплексом saltus duriusculus, та „зітхання“. Нарешті, опанування імпульсу „ствердження“ у партії солістів (варіант висхідної тризвучної структури з нової теми четвертої частини) знаменує початок інтонаційно-драматургічного перелому, нового напряму — шляху від смерти до життя. У поетичному тексті сконцентровано квінтесенцію шуманівської концепції життя як творчого натхнення: „Хай живе у вас творча сила, що життя над зірками підносить, бо життя найвище і найпрекрасніше“. Зміст подальших частин — її розвиток і кінцеве ствердження.

---

[22] Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії.— С. 21.

[23] Житомирський Д. Роберт Шуман.— С. 394.

* Афектне протиріччя є важливою основою усілякого художнього образу й ліричного зокрема. Їх класифікація — „стримана пристрасть“, стенічно-астенічне (В. Медушевський), об'єкт-суб'єкт, особисте-позаособисте і т. ін. У заданому зв'язку „закон афектної реакції“ розвинутий у книжці В. Виготського „Психологія мистецтва“.

** Зміна напряму стрибка ч5↓ в експозиції моноінтонації на 4ч↑ кардинально змінює інтонаційну семантику на подолання трагічної приреченості. Деякою мірою Шуман запозичує тут давній спосіб буквального відображення смислу поетичного тексту. Стрибок на 4ч припадає на слова „погляньте вгору“.

П'ята частина оригінально вирішує подвійну функцію. З одного боку, це висновок, післямова, яка нейтралізує протиріччя. Безперервний зв'язок із четвертою частиною очевидний (майже буквально відтворено тризвучний варіант теми). З другого боку, тему вирішено в іншому просторово-часовому вимірі. Темпова вказівка (♩ як 𝅗𝅥) збільшує обсяг теми та масштаби частини загалом. Інтонаційно-образна модуляція п'ятої частини завершує процес перевтілення моноінтонації. Звідси достатньо переконливо виглядає введення перехресної двоплановости, яка підкреслює персонажів Реквієму на новому якісному рівні. Від імени хору вперше виступає басове соло, партія ансамблю домінує у цілісному звучанні чотириголосся. Виразові темброві ефекти просторової поліфонії між солюючим басом і лірично-сповідальною партією високих дерев'яних духових підкреслюють перший варіант моноінтонації, модифікованої через розспіваність.

Якщо драма на перше місце висуває часові характеристики музичного розвитку, а лірика схильна до вияву музичного простору, то п'ята частина за характером тематизму і типом його розгортання наближається до епічного висловлювання, який зображає „цілісний і водночас індивідуально осягнутий світ“[24], репрезентований у поетичному тексті: „День, радість, буття — межа живих“. Суб'єктивність „вільної свідомости індивіда“ підкреслюється в емоційному підтексті оркестрової партії, яка концентрує ліричне начало.

Отже, шоста частина інтонаційно-образно підготована. Характерною рисою вокальних циклів Шумана є особливе значення останньої пісні, що стає підсумковим етапом розвитку. Гимн шостої частини — це водночас кода і світла кульмінація. Саме тут завершується процес динамізації жанру. В „Реквіємі Міньйоні“ він реалізується послідовно: від траурної маршовости (1 ч) через хорал (4 ч), його ліризації (5 ч) до гимну (6 ч). Пригадуються у зв'язку з цим слова Шумана: „Я дуже хотів би поступово піднести траурний марш до величного переможного ходу і тим самим ввести деяку драматичну зацікавленість“[25]. Можливо, таким чином Шуман намагався викласти два погляди на проблему смерти, які впливали з філософії життєзаперечення та життєствердження, щоб яскравіше обґрунтувати власне кредо.

Отже, інтонаційна драматургія „Реквієму Міньйоні“ являє собою цікавий досвід наскрізного моноінтонаційного проростання, з одного боку, та його діалогічне роздвоєння — з другого. На противагу класицистському методу, у „Реквіємі Міньйоні“ єдність внутрішньо суперечлива, іманентно нестійка. Як відомо, романтичній мініатюрі властиве поступове народження образу з поетичної атмосфери, і його раптовий показ. Моноінтонація „Реквієму“ — оригінальний зразок синтезу тезовости, афористичности та антитезовости. Її тривалий варіантний розвиток нагадує принцип „нескінченої мелодії“.

На всіх рівнях мистецької виразности відчувається незавершеність. Інтонаційна розімкненість зумовлює композиційну: незавершеність частин, відсутність цезур між ними, принцип інтонаційного передбачення матеріалу кожної подальшої частини в попередній. Висловлюючись про рит-

[24] Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика.— С. 420.

[25] Лист до автора теми „Симфонічних етюдів“ І. Ф. фон Фрінкену від 28 листопада 1834 р. // Шуман Р. Письма.— М., 1970—82. — Т. 1.— С. 237.

мічну свободу Берліоза, Шуман, можна сказати, говорить про самого себе: „Здається, що музика бажає повернутися до своїх першоджерел, коли її не стискали пута тексту, і піднятися до вільної мови, до найвищого поетичного членування (як у грецьких хорах, у мові Біблії, у прозі Жан-Поля)“[26]. В тому полягає специфіка драматургії „Реквієму Міньйоні“ як сутність „ліричного сюжету“, який втілює „динаміку людського духу“ і через інтонаційне оновлення від скорботи до радісного гимну намагається виявити оригінальну концепцію: у творі про смерть відтворити вічне захоплення життям.

У Шуманіані досить часто акцентується симптом творчого реґресу в пізній період творчости як наслідок патологічного процесу, котрий вичерпує творчу волю особистости. Так, у Месі та Реквіємі на латинські тексти В. Протопопов вбачає відсутність напруження, „деяку традиційність“ як відбиток інволюції. Однак подібні процеси спостерігаються у багатьох композиторів у пізній період творчости. М. Друскин визначає це явище як „інтелектуалізацію емоцій“[27]. Для Шумана дія цієї тенденції стала логічним результатом еволюції стилю від екстенсивности до інтенсивности. „Реквієм Міньйоні“ своєрідно віддзеркалює властиве пізньому Шуману поєднання просвітлености із сутінковістю та глибоко прихованим трагізмом. Але ця просвітленість — не результат оптимістичного погляду на світ, а покора людини, яка пережила жорстоку душевну кризу. Моменти внутрішньої боротьби ледь відчутні в настроях величного заспокоєння, споглядання, урочистого самопереборення. Така образність потребує відповідного композиторського втілення, що „віддає перевагу діалектиці нового типу — розгалуженій „поліфонії настроїв“[28]. Процесуальність змінюється комплексом статичних, „тривалих у часі“ емоцій.

У зв'язку з цим на різних рівнях спостерігається ціла система поляризацій. На семантичному рівні вона виявляється у „розщепленні“ образів, диференціації на безліч емоційних нюансів, яким протистоять філософськи-узагальнені проблеми. Другий рівень поляризації торкається шуманівської жанрової системи. Тенденція до мініатюризму, камерности, звуження просторово-часових параметрів протистоїть тяжінню до масштабних епічних концепцій, зокрема до культових жанрів. Останні ж постають як наслідок глибокого переосмислення канонічної концепції. Нарешті, третій рівень поляризацій представлений сукупністю явищ творчої ретроспекції та передбачення. У „Реквіємі Міньйоні“, „Різдвяній кантаті“, „Сценах із „Фауста“ спостерігається суперечливе явище. За своїм загальностилістичним виглядом пізні твори значно стриманіші від опусів 30-х років.

Але саме цей стильовий пласт викликав до життя тенденцію художнього „відкриття“, передбачення. Одне з них виявилося у романтичній фазі бахівської „нескінченої мелодії“ — суттєвому привілею пізнього романтизму. Отже, „філософ та аналітик перевищував невтримного романтика — у тому полягала психологічна двоїстість пізнього Шумана“[29].

[26] Шуман Р. Избранные статьи о музыке.— С. 171—173.

[27] Друскин М. Игорь Стравинский.— Л., 1979.— 230 с.

[28] Николаева Н. Бетховен и новые стилистические явления в музыке XIX века // Бетховен.— М., 1971.— Вып. 1.— С. 296.

[29] Гуревич С. Роберт Шуман: болезнь и творчество.— С. 25.

Розуміння композитором дилеми життя-смерть мало глибокі особисті причини. Значною мірою боротьба хвороби з творчістю сформувала шуманівську філософію життєствердження. Завершення „Реквієму Міньйоні" гимном життю сприймається як естетичний і філософський заклик до творчого безсмертя.

Але індивідуально-неповторне, особливе містить у собі риси загального, універсального. Безперечно, нестійкий дестабілізаційний період жанру не дає змоги говорити про типовість концепції, бо „процес пошуків, властивий для цих періодів у мистецтві, кількість типів у художній творчості в одному часовому вимірі різко зростає (порівняно із „звичайними" часами)"[30].

Дестабілізаційний етап романтичного реквієму відобразився у багатоаспектному, акцентовано-індивідуальному ставленні до ідеї смерти та її конкретної реалізації. Але загалом нетеологічний смисл ідеї шуманівського „Реквієму Міньйоні" відображає стан внутрішньо-неоднорідного явища романтичної релігійности. Як відомо, романтизм усвідомлює категорію єдности раціонального та ідеального, людського та божественного, образу та сутности не як абсолютну передумову, а як потенційність, „рухому силу витвору". Мистецтво, творчість, творчий індивідуум перебувають усередині романтичної гносеології, являючи тотожність Абсолюту та божественного начала в людині. Звідси тяжіння до ідеальних творів мистецтва, до надзадумів, до метажанрів (М. Черкашина). Саме це й стало підставами для тверджень стосовно „безрелігійности світоспоглядання XIX століття" з позицій християнської релігії[31].

Ставлення до мистецтва як до єдности кінцевого і нескінченного в „альтернативній церкві романтизму" (А. Порфир'єва) сприяє перенесенню предмету віри на життя. Саме життя, а не смерть дає можливість виходу за межі кінцевого, до безсмертя. Шуман лише загострив цю дилему до антитези юність-смерть. Подібна до шуманівської психологія трагічного, психологія безмежного захоплення життям, в якому навіть страждання діють як збуджувальний засіб, згодом дала розуміння пізньоромантичного діонісизму. „Підтвердження життя, ... воля до життя, яка тріумфує у жертві своїми вищими типами власної невичерпаности... Не для того, щоб визволитися від жаху і співчуття, не для того, щоб очиститися від небезпечного афекту бурхливим його розрядженням — так розумів це Арістотель — а для того, щоб усупереч жаху і співчуттю бути самому вічною радістю становлення — тією радістю, яка містить у собі також і радість знищення"[32].

---

[30] Неболюбова Л. Системно-стилевые проблемы...— С. 66.

[31] Вышеславцев Б. Этика преображенного эроса.— М., 1994.— С. 124.

[32] Ницше Ф. Сумерки идолов, или Как философствуют молотом // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т.— М., 1990.— Т. 2.— С. 629.

Alla **YEFYMENKO**

THE ROMANTIC DILEMMA OF LIFE AND DEATH IN SCHUMANN'S *„REQUIEM FÜR MIGNON"*

The author investigates the problem of interaction and synthesis of the chamber and monumental choral forms within the composition of Schumann's *Requiem für Mignon*, which is being considered as a metaphorical reinvention of the genre of sacred music. Poetic fragments from *Wilhelm Meister* by Goethe, which substitute for the liturgical text as the lyrics of the piece, have been selected to lend metaphorical depth to its philosophy.

The idea of the divine, the impersonal and the substantial dominating over the human and the personal, which is essential to the liturgical genre, is revealed in treating the functions of the chorus and dialogue in the lyrical way, that is, the particular and the total in the subject-matter of the piece are interpreted as parts of one whole.

The conception and dramaturgy of the work reflect Schumann's highly individual creative mentality, and, at the same time, show the influence of philosophic, aesthetic, and artistic principles of Romanticism.

Олександр КОЗАРЕНКО

ВПЛИВ ПОЕТИКИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА НА ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОГО МЕТОДУ МИКОЛИ ЛИСЕНКА

Вплив поетики Т. Шевченка на творчість М. Лисенка можна було б вважати частковим пересічним випадком рефлексії української культури на творчість Великого Кобзаря. Та проти такого статусу даного явища свідчить масштаб творчости митців (співмірність їх талантів, місце в історії української культури), глобальність впливу (від формування світоглядних установок та життєвих пріоритетів М. Лисенка аж до вироблення його творчого методу): „Прикладів такого широкого впливу поета на композитора ми не знаємо"[1]. Розгляд творчого методу Лисенка особливо цікавий як зразок вдалого перенесення естетичного досвіду з однієї галузі мистецтва (літератури) — в іншу галузь (музику). Попри всю дискусійність можливості такого перенесення (адже література і музика оперують різним матеріалом — словом і звуком, у них відмінна логіка існування), наважимось твердити, що саме завдяки осягненню Лисенком сутности Шевченкової поетичної світобудови сформувався оригінальний авторський стиль композитора, його метод. Вдалій „імплантації" закономірностей поетики в музичну тканину сприяли як іманентні властивості Шевченкової поезії (передовсім її музикальність[2] — особлива суголосність музичним явищам і процесам), так і тип спілкування між поетом і композитором, безпрецедентний за своєю тривалістю (адже понад сорок років М. Лисенко звертається до текстів Т. Шевченка) і характером, манерою цього спілкування.

Основною його рисою є діалогізм, що пронизує усі рівні взаємин між Лисенком та Шевченком. На макрорівні композитор і поет діалогізують із приводу „основних запитань буття"[3]; Лисенко сприймає Шевченкові тексти

---

[1] Грінченко М. Історія української музики.— К., 1922.— С. 215—216.

[2] Про музикальність поезії Т. Шевченка див.: Цалай-Якименко О. С. „Заповіт" Т. Шевченка в музиці (Співвідношення форми та змісту в музичних інтерпретаціях „Заповіту"). Дис. ... канд. мистецтвознавства.— К., 1964.— Розд. 3.

[3] Библер В. С. Диалог. Сознание. Культура / Идея культуры в работах М. М. Бахтина // Одиссей.— М., 1989.— С. 30.

як духовний тайнопис народу; з нього він пізнає історію України, природу національного характеру. В цьому діалозі для Лисенка прояснюються ідеальна модель Митця, сформована міфотворчість Шевченка — „мученика і пророка, що живе життям народу й лише для народу“[4] — за якою композитор визначає власні світоглядні позиції, життєві пріоритети.

На мікрорівні діалог із поетом забезпечив формування оригінального творчого методу композитора, що постав унаслідок тривалого пошуку Лисенком адекватної форми музичного втілення Шевченкових поезій. Це був дуже складний процес знаходження суто музичних відповідників принципам Шевченкової поетики. Він детермінував, зокрема, фольклористичні студії композитора, зумовив перенесення спостереження законів етномузичної інтонаційности у власну творчість, поєднавши з досягненнями європейського музичного професіоналізму. Подібно до Шевченкового вільного оперування різними часово-стилістичними блоками, діалог між „своїм та чужим“ став провідною рисою естетики Лисенка. Апеляція до поетики простежується також в інших параметрах творчого методу композитора.

Спільним для Т. Шевченка і М. Лисенка є найбільш загальне визначення їх стилю як фольклорного або народного романтизму —„типову для слов'янських країн течію романтичного стилю“[5].

За певної варіантности проявів цієї загальностильової тенденції у різних творах, на різних етапах є генеральна тенденція: „фольклорний образ романтизується або навпаки — мотив романтичний фольклоризується“[6]. Та саме новою якістю фольклоризму вирізняється творчість Т. Шевченка і М. Лисенка з-поміж попереднього і сучасного їм контексту. Якщо європейські поети-романтики прийшли до фольклоризму немов „іззовні“, то Шевченко вийшов „ізсередини“ фольклорної стихії, увівши в літературу небувалий до того спосіб естетичного переживання дійсности, своєрідний, органічний і цілісний у всіх своїх проявах. Шевченковий поетичний метод, „який не повторений нікем і не повторює нікого у всій історії світової літератури“, має своїм джерелом народність, поняття якої значно розширене порівняно із сучасними йому поетами-романтиками. Це не поверховий етнографізм, не самодостатнє замилування народним міфом чи демонологією — це новий тип художнього мислення, новий спосіб існування у літературі, заснований на глибинних законах нонартифіційного мистецтва.

Подібно до Шевченка в літературі, Лисенко в музиці розширив поняття народности до меж, незнаних його попередникам і сучасникам (згадаймо слова С. Людкевича про прірву, що розділяє твори Лисенка на слова Шевченка від подібних композицій тогочасних українських композиторів). Причина того не лише в безпрецендентному Лисенковому знанні фольклору, а передовсім в опануванні композитором визначальної риси поетики Шевченка: „не імітувати фольклорні зразки, не спрощувати псевдонародними зворотами своєї поетичної мови“[7], а природно розвивати у своїй творчості

---

[4] Грабович Гр. Шевченко як міфотворець (Семантика символів у творчості поета).— К., 1991.— С. 19.

[5] Корній Л. Деякі стильові особливості „жіночої“ лірики в романсах М. Лисенка на тексти Т. Шевченка // Українське музикознавство.— К., 1992.— Вип. 27.— С. 156.

[6] Коцюбинська М. Етюди про поетику Шевченка: Літературно-критичний нарис.— К., 1990.— С. 70.

[7] Горелая М. Цикл Н. В. Лисенко „Музыка к „Кобзарю“ Т. Г. Шевченко/ Вопросы эволюции стиля и интерпретации поэтического слова // Дис. ... канд. искусств.— К., 1992.— С. 118.

потужні естетичні потенції, закладені у фольклорі.

Перенесення Лисенком цього принципу поетики Шевченка у власну творчість призвело до оновлення інтонаційних, ладо-гармонічних, формотворчих засобів — сформувало оригінальну композиторську техніку, про що детальніше йтиметься далі. З поезії Шевченка в музику Лисенка прийшла іще одна дорогоцінна якість, пов'язана з новим розумінням народности: особлива автентичність вислову, резонування творчости митців у найширших верствах українського суспільства. Народність поета й композитора не є лишень одним із параметрів їх естетики — вона є життєвим КРЕДО, за сповідування якого митці „заплатили" забороною творів, поліцейським наглядом та арештами. Це створювало навколо них певний ореол, надавало їх творчості характеру провіденціоналізму, навіть месіянізму, усвідомлюваного обома митцями. В цьому контексті кожне промовлене ними „слово" (чи то поетичне, чи музичне) сприймалося суспільством не стільки як вияв особистого почуття, а як „голос народу — голос Божий" („... знать, голос той і ті слова — од Бога"). Така єдність митця і народу зумовлена єдністю „зовнішньої" та „внутрішньої" іпостасей митця, коли, за словами Ежена Гільвика, немає відстані „від нього і до нього", між ним і його твором, його народом. Особливу автентичність музики Лисенка важко описати, та вона одразу вловлюється слухачем (згадаймо хоча б бурхливе реаґування чеського музикознавця Рейєра на виконання Лисенком у Празі власної обробки пісні „Гей, не дивуйте"...).

Отже, нова якість романтичного способу висловлення (як особливо сутнісного, автентичного, провіденціального звертання) у Лисенка є похідною і сформувалась вона, безперечно, під впливом Шевченкової поетики.

Шевченко сформував основні тематичні пласти українського „фольклорного романтизму", які розвивалися у творчості Лисенка. Так, тема слов'янського єднання, що була однією з провідних у поета („Єретик", „Полякам" тощо), не лише втілилась у творчості (кантата „Іван Гус"), а стала пафосом діяльности Лисенка (згадаймо його виступи як піаніста у Празі 1867 року; пропаґанду слов'янського пісенного фольклору в концертах хору під керуванням Лисенка; фольклористичні дослідження — зокрема сербського фольклору; листовне спілкування з діячами чеської, хорватської, болгарської культур — Людевітом Прохазкою, Людвиком Кубою, Франьом Кугачем, Іваном Шишмановим). Характерно, що творчість Лисенка набула загальнослов'янського резонансу ще за життя композитора — його музику називали „новою гілкою у загальнослов'янському древі", а самого митця — „апостолом слов'янської музики"[8].

Цікаве трактування отримала історична тематика під дією міфологізму Шевченкової поетики. Змінилося саме розуміння історичного — минуле у свідомості Кобзаря постає не як історія, а як метаісторія.

Зазначимо одразу, що йдеться не про наукову категорію, а про творчий метод відображення історії народу, що мав великий вплив на творчість Лисенка. Шевченко не реконструює минулого із суворою скрупульозністю ученого, він як поет апелює до генетичної пам'яти співвітчизників, яка здатна оживляти давно минулі постаті, факти, події (варто лише дати поштовх, яким стають твори митця), щоб у колізіях минулого знайти відповіді на

[8] Булат Т. Визнання // Музика.— К., 1992.— № 2.— С. 13.

пекучі запитання сьогоднішнього буття. Грань між минулим, теперішнім і майбутнім зникає. Історичні постаті (Марія, Йосип, Христос, неофіти, Іван Гус, козаки й гетьмани) описуються Шевченком як присутні „зараз і тут", наближаються до читача через оточення їх реаліями сучасного життя, використанням близької і зрозумілої йому народної стилістики. Через це у творчості Шевченка на історичну тематику співіснують античні, ренесансні, барочні, класичні елементи на основі пануючої народно-романтичної стилістики, причому Шевченкове трактування елементів академізму подане в бурлескно-травестійній традиції І. Котляревського, поетів українського бароко.

Цей Шевченковий прийом стане визначальним для Лисенка при написанні творів на історичну тематику („Енеїда", „Іван Гус", „Тарас Бульба"), коли на основі народно-романтичної стилістики композитор маніпулював різними за часом виникнення стилістичними і жанровими „блоками" (давній церковний спів, кант, оперний речитатив, міський романс) для художньо переконливого музичного втілення історичного матеріялу. Можливо, тут основа „роззосередженостиˮ стилю Лисенка і деякої розмаїтости його музичної мови.

Метаісторична природа Шевченкових творів зумовила специфіку їх існування як „вторинної моделюючої системи" між описаними подіями та читачами. Посередником-оповідачем стає образ Кобзаря, з яким Шевченко свідомо ототожнюється, а також невід'ємний від народного співця жанр думи та історичної пісні. Звідси походить особливість форми Шевченкових творів на історичну тематику, манера їх викладу — більшість із них стилізована за зразками історичних народних пісень або дум. Цей естетичний прийом був засвоєний Лисенком і втілився у свій музичний відповідник — узагальненні через жанр[9]. Так, ламентація кобзарської думи стає у Лисенка всеохоплюючим жанровим узагальненням образу України і зустрічається у безлічі проявів: від відвертої стилізації („у неділю вранці-рано") до окремих фактурних формул в інструментальних творах (Рапсодіях для фортепіано), супроводах до романсів „Якби мені, мамо, намисто", „Мені однаково" тощо). Арія Тараса „Гей, літа орел" є узагальненням через жанр історичної пісні типових рис характеру козака-оборонця Вітчизни. На основі жанру невольницького плачу композитор створює узагальнений образ страждання у хорі „Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі".

Для висловлення особливо вагомих думок минуле й майбутнє Лисенко використовує узагальнені риси хорового церковного співу (у кантаті „Іван Гус", солоспіви „Свято в Чигирині").

Наскільки відрізняється Шевченкове самоототожнення з народним співцем від типової літературної умовности, широко розповсюдженої у добу романтизму („поетова ідентифікація з кобзарем запозичена не від Осіана чи Скотта, а походить із глибокої культурної та особистої парадигми, яка включає параметри соціальної функції та соціального статусу"[10], настільки ж відрізняється його трактування „золотого віку" в історії народу від розповсюдженого в романтичній літературі. З одного боку, єдино достойним історичним минулим, „золотим віком" України Шевченко вважає

[9] Клименко В. Хорові твори М. Лисенка на сл. Т. Шевченка: до питання історичного // Тези міжнародн. наук. конференції— К., 1992.— С. 38.

[10] Грабович Гр. Шевченко як міфотворець. — С. 108.

козацьку добу — час злету національного духу, час великих особистостей та великих вчинків. Подальшим кроком є ототожнення козацтва (середовища, що породжувало ці особистості та вчинки) зі всією Україною, а України — з козацтвом.

Виникає ідеальний образ України — Гетьманщини, в якому козацтво існує не історично, а міфологічно — це осердя найвищих національних чеснот, „великий льох", в якому схована до часу „слава України", її щасливе майбутнє.

З другого боку, Шевченко розглядає цей „золотий вік" набагато критичніше, він бачить його присутність „тепер і тут" у вигляді своїх фатальних наслідків, що не можуть бути підставою для гордощів: звідси походить „свідома деміфологізація історії..., рішуча дегероїзація постатей національного міфологічного пантеону, українських Брутів і Коклесів доби Гетьманщини — вони "раби, підножки, грязь Москви, Варшавське сміття..."[11] . Така антиномічна роздвоєність у трактуванні козаччини відрізнялася від „золотого віку" романтиків як ідеалу протиріч і стала, на думку О. Забужко, своєрідним духовним подвигом Шевченка, оскільки вперше повернула національну ментальність від міфотворчости до історизму як такого. Лисенко поділяв „козакоцентризм" історіософії Шевченка, однак не в усій його складності: у творчості композитора втілення знайшла лише перша її сторона, а саме: трактування козацтва як ідеальної спільности (у кантаті „Б'ють пороги", опері „Тарас Бульба", романсах „Гетьмани, гетьмани...", „Свято в Чигирині" тощо). На нашу думку, така вибірковість втілення Шевченкового „козакоцентризму" збіднила творчість Лисенка, була традиційнішою щодо загальноромантичного трактування національного ідеалу.

Цілком у дусі Шевченкових міленарних передбачень постають Лисенкові музичні версії майбутнього „золотого віку" України. Описуючи майбутнє, наповнене недосяжною гармонією „втраченого раю", поет вдається до переспіву біблійних текстів („Ісайя. Глава 35"). Лисенко знаходить адекватний засіб: звертається до стилізації, чи, краще сказати, наслідування традицій бахівського пассіону як найдосконалішої донині версії музичного прочитання Святого Письма (цей зв'язок особливо яскраво проступає у переважаючій поліфонічній манері викладу, барокових гармонічних послідовностях — див. вступ до вокальної партії 3-ї частини „І спочинуть утомлені невольничі руки"). Водночас Шевченкові переспіви біблійних текстів несуть у собі яскраві рудименти національного барокового стилю (зокрема давньоруської літературної мови). Лисенко ж немов „інкрустує" поліфонічну тканину кантати мелодико-гармонічними комплексами, що апелюють до традицій партесного концерту (існують певні тематичні алюзії між початком кантати та „Воскресенським каноном" Дилецького). Отже, не тільки Лисенкове розуміння історичного у творчості сформоване під впливом історіософії Шевченка як метаісторії, а й засіб її реалізації підказаний композиторові поетикою Кобзаря — поетична стилізація трансформується Лисенком в узагальнення через жанр, а Шевченкове відчуття історичного часу як безперервної тяглости, що породжує суміщення різних часово-стилістичних пластів, трансформувалася у Лисенка у вільне опе-

---

[11] Забужко О. До проблеми історизму у філософському світогляді Т. Шевченка / Творчість Т. Шевченка у філософській культурі України. — К., 1992.— С. 49—50.

рування різноманітними музично-стилістичними блоками, що відбилося на характері стилю композитора і його музичної мови (своєрідна полістилістика як між творами, так і в межах одного твору).

Дві сфери „золотого віку" України (далеке минуле і майбутнє) у творчості Шевченка займають усе ж не основне (хоча поважне) місце — це допорогова і постпорогова стадії існування народу.

Середня стадія — сучасне — становить основний тематичний потік Шевченкової творчости. В уяві поета це був той поріг, критична межа, на якій вирішувалася доля народу. Відповідно образи, які походять із цієї порогової стадії (сирота, покритка, бурлака, нещасливий коханець, сам образ поета-кобзаря) виступають як екзистенціальні особистості — на межі життя і смерти, буття і небуття. Цим вони відрізняються від розповсюджених літературних кліше того часу, а саме: особливою автентичністю, гостротою переживання, широтою палітри зображуваних станів, відсутністю сльозливого сентименталізму і порожньої риторики вислову.

Та унікальне місце як у творчості Шевченка, так і в усій тогочасній літературі займають створені поетом жіночі образи. В характері їх зображення (сповненого пієтету, несприйняттям уярмленого соціального статусу), у постійному вивищуванні материнського начала виявилася домінантна риса української ментальности — „доглибинно-психічна настанова до життя, підпорядкована нормам і ієрархії вартостей — типовим для жінки", оскільки „жінка-мати має особливе значення у ментальності українців"[12]. Звідси — ототожнення найсвятішого — Батьківщини — з матір'ю (Україна — Мати, Ненька-Україна). Звідси — така зосередженість Т. Шевченка („неначе цвяшок, в серце вбитий") навколо долі покритки-матері, пристрасна негація її гріховности — аж до утвердження її святости („Марія", „Неофіти" — у цьому новаторство Шевченка, його своєрідний виклик загальноприйнятій традиції зображення Богородиці). Доля жінки для Т. Шевченка (чи то зганьблена селянська дівчина, чи Пречиста Діва) — це доля його народу: „В Шевченковому всесвіті поетичного апокрифотворення міф Марії постає як інваріант міфу України, а земна доля Марії — як апокрифічний прообраз долі українського народу"[13].

Певна річ, що такий потужний тематичний пласт Шевченкової поезії не міг не знайти відображення у Лисенкових інтерпретаціях „Кобзаря".

Мало того, „жіноча" лірика посідає чільне місце в романсовій творчості композитора — як за кількістю (майже половина всіх романсів на тексти Шевченка), так і за якістю: саме тут, наважимось твердити, музичний геній Лисенка розгорнувся у всій своїй оригінальності, повноті та досконалості. На прикладах „оригінальних незгідностей з шабльонами модерної европейської музики"[14], які знаходимо в цих романсах, можна побачити ізоморфність знахідок М. Лисенка новаторським принципам поетики Т. Шевченка.

Шукаючи національний еквівалент европейським розгорнутим формам, композитор повторює еволюцію Шевченкової поетичної форми: починає із солоспівів, близьких до народної пісні („Ой, одна я, одна") — і

---

[12] Цимбалістий Б. Родина і душа народу // Українська думка.— К., 1992.— С. 87.

[13] Сирцова О. Філософсько-світоглядний зміст апокрифічних ремінісценцій у поетиці Т. Г. Шевченка // Творчість Шевченка у філософській культурі України.— К., 1992.— С. 18.

[14] Квітка К. М. Лисенко як збирач народних пісень.— К., 1923.— С. 18.

доходить до строфічно-варіаційної форми з наскрізним розвитком („Ой, крикнули сірі гуси"). Динамізм становлення поетичного образу (від тези на початку твору — до антитези вкінці) зумовив активність інтонаційного розгортання у романсах Лисенка з частим переінтонуванням основного тематичного ядра в репризі або коді („Якби мені, мамо, намисто", „На вгороді коло броду"). Що стосується самого музичного тематизму, то композиторові вдалося подолати монополію інтонаційної сфери пісні-романсу, що склалася у вокальній музиці, і активно ввести незадіяні ресурси мелодизму ліричної селянської пісні, плачу, думи, історичної пісні тощо.

Якщо в солоспіві є характерний для Шевченка пісенний зачин, то композитор не йде за інерцією пісенної інтонації вірша; він її активно трансформує у декламаційність, наближаючи до мелодизованого речитативу („Не тополю високую").

Досягнута таким чином свобода ритміки суголосна унікальній гнучкості і „грі" різноманітними ритмічними моделями, що є у поезіях Шевченка: „Мова йде про використання не лише безпосередньо чуттєвих елементів ритму, а про використання характеру співвідношення переходів одних ритмічних форм в інші"[15].

Суттєвий для Шевченкової поетики принцип паралелізму знаходить у Лисенка оригінальне музичне втілення у вигляді зчеплення парних контрастних побудов як протиставлення „зовнішнього" (картина природи) і „внутрішнього" (психологічний стан героїні), світла і тіні, форте — піано (початок романсу „Ой крикнули сірі гуси"). Кілька звукових планів, що виникають у поезіях Шевченка внаслідок розширення принципу паралелізму і тонкої „інструментовки" звукозображальних моментів, маємо і в романсах Лисенка (часто другим звуковим планом стає фортепіанний супровід, який не тільки підтримує соліста, а й відтіняє його внутрішній стан — як у романсі „Якби мені черевики").

Отже, система своєрідних Шевченкових поетичних прийомів знайшла свої музичні відповідники у творчості Лисенка, приклади яких були наведені щойно. Породжені вони більш загальними параметрами поетики Шевченка і творчого методу Лисенка — це спільні для обох митців: а) міфологізм з його месіянізмом, провіденціялізмом, що зумовив особливу автентику вислову; б) метаісторична природа мислення з її зведенням хронологічно віддалених епох в один недискретний час, що уможливив активний діалог між різними історико-стильовими блоками; в) загальностилістична спрямованість творчости Шевченка і Лисенка як народний чи фольклорний романтизм за певної розсереджености стилю композитора.

Та буде помилкою, якщо при розгляді питання про вплив поетики Шевченка на творчий метод Лисенка не заторкнути осердя цього творчого методу — музичної мови композитора, оскільки виникла вона, як ми вважаємо, через перенесення у музику основоположної властивости поетики Шевченка: його текст є тайнописом, системою закодованих знаків-символів. Подібне стабільне коло певних засобів склалося у творчості Лисенка. Кожен елемент кола є узагальненням суттєвого емоційного та естетичного досвіду, за кожним з них у свідомості композитора закріпилися сталі асоціації.

[15] Цалай-Якименко О. С. „Заповіт" Шевченка в музиці...— С. 78.

Це дає змогу говорити про виникнення специфічної знакової системи — музичної мови композитора. Її структура безпосередньо віддзеркалює особливості творчого методу композитора.

Подібно до чіткого розділу Шевченкової творчости на дві частини — прозову і поетичну, з яскраво вираженим європоцентризмом першої і особливою глибиною проникнення у суть національного у другій, так і доробок Лисенка можна поділити за типом стилістичних взаємодій — на композиції полі- та моностильового синтезу (за термінологією І. П'ясковського)[16].

До першої групи слід зарахувати композиції, що поєднують у собі кілька стилістичних потоків за принципом „співіснування" (Сюїта на теми українських народних пісень, Тріо, Квартет).

До другої групи входять твори, в яких композитор досягає єдности стилю через активне „переплавлення" різноманітних манер на основі народної стилістики (романси на сл. Т. Шевченка). Така роздвоєність творчої іпостасі М. Лисенка в його музичній мові сформувала кілька знакових полів:

1. Знакове поле загальноєвропейської семантики;
2. Знакове поле національно-своєрідної семантики;
3. Поле панзнаковости (сукупність пріоритетних семантичних елементів).

Слід зазначити, що поле панзнаковости є похідним від двох попередніх, отже, дуалізму музичної мови Лисенка не порушує. Такий поділ, без сумніву, дещо схематичний, оскільки музична мова більшости творів охоплює елементи всіх трьох знакових полів, тобто відбувається своєрідне їх накладання (хоча можливим є переважання у кожному конкретному творі одного з цих полів — наприклад, композиції полістильового синтезу витримані майже цілком у знаковому полі загальноєвропейської семантики — романси на слова Г. Гейне, а твори моностильового синтезу існують у знаковому полі національно-своєрідної семантики — романси на слова Т. Шевченка „Та не дай, Господи, нікому", „Туман, туман долиною", „Ой, сяду я під хатою").

Знакове поле загальноєвропейської семантики містить мелодико-інтонаційні звороти, гармонічні комплекси, фактурні формули, жанрові моделі, тональні плани, семіотична виразність яких формувалася європейською музичною культурою Нового часу (десь із XVI ст.). Перерахувати всіх їх тут важко, тому обмежимось кількома прикладами: у традиційному для європейського контексту сенсі трактує Лисенко типову опозиційну інтонаційну пару: висхідну або висхідно-спадну як інтонацію запитання, і нисхідну як інтонацію відповіді, ствердження, вигуку (напружена висхідна секвенція на словах „Чи хто згадає, чи забуде мене в снігу на чужині?" в романсі „Мені однаково" — і нисхідна поспівка відповіді-вигуку на словах „Ой, не однаково мені!"). Як знак скорботи, втрати, смерти використовує Лисенко низхідну хроматичну поступову інтонацію (басовий голос фортепіанного супроводу романсу „Понад полем іде" на словах „Мов бритвою...").

Композитор уміло використовує семантику, що закріпилася в європейській музиці за певними гармонічними комплексами: зменшений септа-

[16] П'ясковський І. Б. Деякі особливості ладоутворення у сучасній музиці та національна специфіка їх перевтілення /Дис. ... канд. мистецт.— К., 1975.— С. 202.

корд трактується ним як „акорд жаху“ (оркестровий вступ до речитативу Остапа „Хто вбив його?“ з опери „Тарас Бульба“); перерваний каданс, еліпсис вживається для акцентуації думки, підкреслення несподіваного її повороту (супровід романсу „На вгороді коло броду“ в такий спосіб увиразнює слова „Поганець сміється“); імітація церковного дзвону через зіставлення дисонуючих акордів із спільним звуком (перша дія опери „Тарас Бульба“). Лисенко активно залучає семантичні ресурси, що пов'язані в європейській музиці з використанням певних жанрів (пісня Яреми „У гаю, гаю вітру немає“ вирішена як українська серенада, мініатюра „Пливе човен“ — як баркарола).

Звернення до певних тональностей, використання типових тональних планів також набуло в європейській традиції певної знаковости, яку врахував композитор (по-шопенівськи трагічний колорит звучання тональности сі-бемоль-мінор у романсі „Понад полем іде“; прийом зіставлення мажорного середнього епізоду з крайніми мінорними частинами, що використано в „Жалібному марші“, ще більше закріплює семантичну спорідненість цього твору з похоронним маршем).

Цей перелік окремих елементів музичної мови Лисенка, що входять до знакового поля західноєвропейської семантики, наведено для того, щоб виявити питомий європейський характер музичної мови Лисенка, її „зрозумілість“ у контексті духовного життя цивілізованого світу.

Інший полюс музичної мови Лисенка становить знакове поле національно-своєрідної семантики. Зовнішня форма знаків цього поля вигідно вирізняється своєю художньою первинністю, зумовленою самобутнім мелосом (вузькооб'ємні безпівтонові поспівки; хроматизовані, висхідні та нисхідні секстові інтонації; система своєрідних кадансових зворотів), етнохарактерною ладо-гармонією (модальністю як провідним принципом ладової організації; системою народно-ладових модуляцій, заснованих на мелодичних зв'язках тональностей; комплексом мелодико-гармонійних зворотів із характерною акордикою усіх натуральних і хроматизованих ладів), нетрадиційними принципами організації багатоголосся (що йдуть від практики „гуртового“ співу, фольклорного інструментально-вокального музикування, канту), переважаючими варіантними типами розвитку і строфічно-варіаційними формотворчими засадами.

Якщо зовнішньою формою поля національно-своєрідної семантики мають „... вигляд справжніх стилістичних новацій, знайдених поза класичними нормами і правилами[17], то їх внутрішня форма, що постала внаслідок складної музичної інтерференції питомих рис української ментальности, характеризується глибиною і артистизмом емоційно-образних станів.

Вони немов ушляхетнюють типові національні психореакції, узагальнюючи їх у художньо переосмислену чуттєвість. Відповідно зміст знаків поля національної — своєрідної семантики — спирається на семіологічні пласти, незнані або інакше трактовані в європейській традиції. Через це їх адекватне сприйняття можливе або в разі „зануреностi“ слухача в національний контекст, або через „розгортання“ смислу знаків унаслідок семантичного аналізу.

---

[17] Пархоменко Л.М. Лисенко в контексті української хорової музики // Тези міжнародн. наук. конференції.— К., 1992.— С. 35.

Семантика хроматизованих ходів мелодики М. Лисенка заснована на емоційному досвіді народу, який був відомий композиторові: хроматизація використовується для „піднесення експресії мелодії", для виразу „особливого напруження" (збільшена кварта) чи „... почуття горя, стискаючого, прибиваючого"[18] (початкова вокальна фраза романсу „Чого мені тяжко?" дає зразок звучання збільшеної кварти як вияву глибокого людського почуття, а не як „диявольського інтервалу" в європейській музичній традиції).

Таким же національно-характерним знаком став у музичній мові Лисенка інтервал збільшеної секунди і мінорний лад зі збільшеною секундою (так званий „думний лад"). І хоча справедливим є твердження С. Грици про хроматизований дорійський лад як „одну з форм мислення цілого географічного ареалу, продукт європейської естетики пізнішого часу (XVI—XVII ст.), що виділила його на противагу строгому діатонічному співу"[19], допускаємо пріоритетність цього ладу як національно-адекватного в українській музиці через „незамуленість" первісної семантики хроматизму у вітчизняному фольклорі ще в XIX ст. (свідченням того є мотивації та обґрунтування хроматизму кобзарем Вересаєм, зафіксовані Лисенком), тоді як у європейській музиці емоційний смисл хроматизованого ладу був утрачений і його використовували здебільшого в екзотично-орієнтальному плані.

Не менш виразно читається семантика зовсім іншого типу інтонації — вузькооб'ємних безпівтонових поспівок, що походять із давніх пластів календарно-обрядового фольклору — як вираз стриманої, об'єктивної емоції з відчутним „призвуком" історичної перспективи (початок „Плачу Ярославни").

Певна культивованість емоційного стану (порівняно з первинністю двох попередніх інтонаційних пластів) відчувається у висхідних та низхідних секстових ходах вокальної партії романсу „Ще як були ми козаками", семантика яких виразно виявляє своє „літературне" походження. Та незважаючи на деяку вторинність, ці інтонації стали чи не найстабільнішими елементами музичної мови Лисенка як знаки романтичної доби, культури міського побутового музикування.

Форшлаги (двох-, трьохзвучні, терцові, квартові), нахшлаги, морденти, групетто втрачають у музичній мові Лисенка характер прикрас чи засобів стилізації (як у європейській музиці), використовуються у специфічно національному сенсі — для вияву перебільшеного емоційного тонусу висловлення („додавання жалощів", за висловом Остапа Вересая — у романсі „Ой, сяду я під хатою" на словах „А моєї голубки немає").

Як вияв динамізації почуттів, а не як вокальну арабеску використовує Лисенко мелодичні розспіви (кульмінація романсу „Учітеся, брати мої").

Модальність як принцип ладогармонії Лисенка є національно-своєрідним знаком його гармонічної мови, оскільки „балансування" між тональними центрами, короткочасні гармонічні відхилення, несподівані каданси точно відповідають імпровізаційності розгортання думки у фольклорі (зразок модальности в романсах „Туман, туман долиною", „Ой, умер старий батько").

---

[18] Лисенко М. В. Народні музичні інструменти на Україні.— К., 1955.— С. 20.
[19] Грица С. Й. Мелос української народної епіки.— К., 1979.— С. 32.

Гармонічні акорди кварто-квінтової структури (чотиризвучний квінтовий акорд в оркестровій партії третьої дії „Енеїди“, кварто-квінтовий акорд на початку Другої рапсодії для фортепіано) семантично спрямовані до традиції народного інструментального музикування, як імітація гри на порожніх струнах скрипки, звучання ліри чи „кози“.

Характерні затримання тонічного звуку при розв'язанні в кадансах у триголосному викладі звучать як гармонічний знак доби українського бароко (у супроводі романсу „Ой, крикнули сірі гуси“ на словах „А зі школи його взявши, коня купила“). „Історизм“ семантики посилюється кантовою стилістикою голосоведення, коли два верхні голоси в русі рівнобіжними терціями протиставляються статистичному басу як гармонічній основі (супровід цього ж романсу на словах „А коня йому купивши“).

Октавні дублювання мелодії вокальної партії в інструментальному супроводі семантично резонують із народним багатоголоссям, де постійним явищем є октавні унісони, що зрідка розщеплюються у дво- чи триголосся (у супроводі романсів „Не тополю високую“, „Та не дай, Господи, нікому“).

Семантику національно-своєрідних фактурних формул-знаків (кварто-квінтові арпеджіо, тремоло, репетиційне повторення звуків), які наповнюють інструментальні твори композитора (Рапсодії для фортепіано), акомпаненти романсів (дума „У неділю вранці-рано“) слід виводити з народного інструментального музикування (імітація прийомів гри на бандурі, цимбалах).

Етнохарактерна знаковість притаманна використанню Лисенком певних ритмічних формул (зворотній пунктир у романсі „Гомоніла Україна“), трискладових періодів (романс „Туман, туман долиною“), строфічно-варіаційної форми (романс „Ой, крикнули сірі гуси“). Сама манера інтонування, передбачена композитором речитативність, патетика, декламаційність, підвищена „емоційна температура“ при виконанні його творів менше пов'язана з впливом оперного театрального мистецтва (як це бачимо в європейській музиці). Основне їх семантичне джерело в манері виконання народного епосу (українських дум).

Об'єднуючим явищем музичної мови Лисенка, що виникло від співдії знакових полів загальноєвропейської та вітчизняної семантики, є поле панзнаковости — сукупности особливо значних для композитора малозмінних семантичних елементів, які з дивовижною консеквентністю та постійністю „тлумачень“ переносяться автором з одного твору в інший впродовж усього творчого життя.

Таким панзнаком є початкова тема увертюри до опери „Тарас Бульба“, інтонації якої проникли в мелодику романсів „Гетьмани, гетьмани“, „Свято в Чигирині“ (на словах „Не плачте, Братія“).

Для Лисенка це був, очевидно, найбільш узагальнений образ славної коза́цької минувшини, незборимого потягу до волі.

Динамічні тріольні поступово-низхідні тиради стали в Лисенковій творчості панзнаком звитяги, драматичної борні (вступ до кантати „Б'ють пороги“, фортепіанний програш перед репризою романсу „Мені однаково“, у солоспівах „Гомоніла Україна“, „Плач Ярославни“).

Панзнаком музичної мови Лисенка стали інтонації окремих народних пісень. Особливе місце у творчості композитора займає тема пісні „Гей, не дивуйте“, перша обробка якої для фортепіано належить до раннього

періоду творчости — 1867 р., та згодом вона або цілком, або окремими інтонаційними зворотами входить у творчість подальших періодів („Різдвяна ніч“, „Тарас Бульба“). Музичним символом доби раннього українського романтизму стали інтонації пісні „Ой, не світи місяченьку“ (супровід романсу „Минають дні“ на словах „І сліду не кинуть ніякого“... — середній розділ другої частини Квартету).

Як панзнак високої української духовности „читаються“ у багатьох творах Лисенка гармонічні епізоди стилізації церковно-православного хорового співу („Свято в Чигирині“, „Плач Ярославни“, „Іван Гус“, „Ой, нема, нема ні вітру, ні хвилі“).

Певна панзнаковість спостерігається у використанні композитором формотворчих принципів, особливо п'ятичастинної контрастно-складової форми, що її Лисенко розвивав упродовж творчого життя як національний еквівалент великої форми вільного розгортання, не пов'язаної з умовностями сонатно-симфонічного циклу („Іван Гус“, „Ой, нема ні вітру, ні хвилі“, „Псальма Давидова“).

Визначальним елементом панзнакового поля є, безперечно, жанр думи, семантична природа якої відлунює майже в усіх складових елементах музичної мови Лисенка, інтегруючи їх у цілісну знакову систему. Будь-які словесні характеристики будуть недосконалими, оскільки огрублюють і змертвлюють процес резонування кількох знакових полів, тонку гру смислів, що відчувається у музиці Лисенка. Наведені спостереження дають змогу лишень схематизувати семантично-знакову багатомірність музичної мови Лисенка, у певному наближенні показати гетерогенну природу її лексики як породження полі- та моностильового синтезу.

Детальніший розгляд музичної мови Лисенка викликаний двома причинами. По-перше, її місцем у творчому методі композитора — ми вважаємо музичну мову осердям цього методу, його джерелом і наслідком (подібно до Шевченкової мови як основи його поетики). По-друге, унікальністю цієї знакової системи як інструмента духовної культури всього народу. Національна музична інтонаційність у музичній мові Лисенка отримала немов „друге дихання“, оскільки у фольклорній сфері вітчизняного музичного професіоналізму досвід вдалої адаптації етнохарактерних рис зріс настільки, що за певних умов уможливлював перехід від національної своєрідности до національного музичного стилю. Ці умови склалися у творчості М. Лисенка, якому вдалося інтегрувати фольклорно-музичні діалекти через розкриття спільности основних закономірностей розвитку етномузичної інтонаційности; поєднати своєрідність цих законів із досвідом давньоукраїнського, ранньоромантичного вітчизняного та європейського музичного професіоналізму і сформувати на цій основі знакову систему — авторську музичну мову, яка стала основою національної музичної мови.

Це пояснюється надзвичайною популярністю творчости композитора (коли народ сприйняв його музичну мову як свою), а також моделюючим характером взаємодій між різними щаблями семіотичних систем, що зумовив вплив родових ознак Лисенкової музичної мови на національну. Отже, творчість композитора стала точкою зіткнення двох сфер побутування етномузичної інтонаційности (фольклорної та професійної) і забезпечила безперервність її подальшого розвитку через створення загальнонаціональної мистецької знакової системи — музичної мови.

Вплив поетики Т. Шевченка на М. Лисенка як основоположника національної музичної мови безперечний і визначальний. У наслідку поет і композитор в історії української культури нерозривно пов'язані як творці загальнонаціональних мистецьких знакових систем — нової літературної та музичної мов.

Oleksandr KOZARENKO

THE INFLUENCE OF TARAS SHEVCHENKO'S POETICS ON THE FORMATION OF MYKOLA LYSENKO'S CREATIVE METHOD

Lysenko's creative method is being analyzed from the point of view of Shevchenko's aesthetic experience as it is transferred to the sphere of music. Shevchenko's poems are considered as the basis of Lysenko's vocal works; the musicality of Shevchenko's poetry is specially emphasized. The two great artists carry on their spiritual dialogue at different levels of creativity, ranging from the microstructure of their works to the universal conception of national being.

Наталія КАШКАДАМОВА

УКРАЇНСЬКА ФОРТЕПІАННА МУЗИКА В РЕПЕРТУАРІ ПІАНІСТІВ ГАЛИЧИНИ (60-і РОКИ XIX СТ. — 1939 Р.)

Передові діячі західноукраїнської інтеліґенції вбачали в музиці важливий і один із найперших засобів пробудження національної свідомости та національного єднання. Таку роль вони відводили передовсім народній пісні. Олександр Барвінський у своїх споминах пише про це так: „Щоб підготовити основи до витворення... спільного огнища руського народного життя, треба було передовсім розбудити місцеву і околичну руську інтеліґенцію, загріти її і одушевити. Таку задачу могла сповнити тілько наша народна пісня“[1]. Осередками плекання народної пісні стали хорові товариства. Від 60-х років XIX ст. у Львові проводилися музично-декламаційні вечори, які до 80-х років поширилися й охопили всі українські міста, а навіть і деякі села Галичини.

Кульмінацією аматорського національного музичного руху стало створення товариства „Боян“ у Львові (1891). „Це товариство, зорганізоване В. Шухевичем та А. Вахнянином, поставило собі за ціль, закріплену й постановами статуту, — плекати українську національну музику, і дійсно розвинуло в цьому напрямку дуже плодотворну діяльність та підготовило, можна сказати, нову добу в розвитку музичного життя на галицькому ґрунті... „Львівський Боян“ уже від свого заснування мав зв'язок із М. Лисенком та одержував від самого композитора деякі його твори... Вряди-годи можна було почути на „боянських“ концертах навіть інструментальні твори Лисенка, особливо фортеп'янові“[2]. Таким чином галицькі музиканти-аматори йшли від первісного культивування української народної пісні до дедалі складніших проявів національної музики.

На часі стало питання про виховання професіональних діячів музичної культури. Його порушив у 1902 р. С. Людкевич. Він писав: „Музичних

---

[1] Барвінський О. Спомини з мого життя.— Львів, 1913.—Ч. II.— С. 172.
[2] М. В. Лисенко у спогадах сучасників/Упоряд. О. Лисенко. Ред. та коментарі Р. Пилипчука.— К., 1968.— С. 439.

дилетантів у нас доволі багато, але фахово освічених музикантів шукай зі свічкою!.. А без певного числа людей фахово освічених, без певного потрібного рівня ерудиції усіх музикальних людей взагалі ми не можемо й думати про витворення своїх музичних товариств. Ми мусимо чимскорше витворити у Львові такі музичні установи, що виробляли б наш гарний музичний матеріал на свою музичну культуру. Насамперед такою установою мусить стати не що інше, як українсько-руська музична консерваторія, себто школа, що взяла б собі завдання і програму виробляти наші нераз великі таланти на фахових музикантів і артистів“[3]. Хоч Інститут імені М. Лисенка було створено як фаховий осередок плекання національної музичної культури, однак завдання праці над спеціальною виконавською технікою знову завернули музикантів, зокрема піаністів, до стандартного західноєвропейського репертуару — в навчальних програмах фортепіанних класів українська музика була майже зовсім відсутня. Реальне взаємопроникнення двох ідей, національного і професіонального, стало можливим лишень у 30-х роках із появою українського педагогічного репертуару та концертних програм з української музики.

Особливість становища виконавців-інструменталістів (тих перших, хто мав фахову підготовку) серед західноукраїнського музичного руху зумовлена була традиціями цієї підготовки. Музична професійна освіта XIX ст. була неукраїнською* і категорично прищеплювала свої репертуарні норми. Після завершення навчання піаністи, як звичайно, мали вже практику концертних виступів і свій репертуар, незалежний від національного музичного руху в Україні й орієнтований на західноєвропейські, переважно салонні твори. Склалася опозиція (національно визначене аматорство проти космополітично орієнтованих професіоналів), за якої зневажливе ставлення до української музики виступало мало що не критерієм професіоналізму. Прихильники національної ідеї критично поставилися до цих звичаїв, сприймаючи салонний репертуар як символ зради національних інтересів. Характерною є арґументація автора публіцистичної статті „Письмо до громади“, опублікованої у 1863 р.: „Ми хочем, здається, перенести всю зледащілу западню освіту до себе; ...щоб наші дами, вивчившись гарненько перебирати своїми нетиканими ніжненькими пальчиками по фортеп'яні, виграваліи нам щодня по смачному обіді при чорній каві дещо з „Дон-Жуана“ або „Ріголетто“... Такий розірваний стосунок із нашим людом — це не хороша подяка йому за те, що він зберіг нам наше добре святе. А знівечити той стосунок, спровадити новий, у котрім він повидів би, що у нас, це єсть в інтеліґенції справді щира думка, що народна єдність в'яже нас із собою — це наша теперішня робота“[4]. Проте західноукраїнським піаністам (переважно піаністкам) не чужою була ідея розвитку національної музики, адже вони походили з тих самих кіл нечисленної західноукраїнської інтеліґенції, з яких творилися і хорові товариства. Тож саме ці піаністи першими ламають витворену

[3] Людкевич С. Кілька слів про потребу заснування українсько-руської музичної консерваторії у Львові // Діло.— 1902.— № 239.— 23 жовт.

* У новітньому розумінні поняття „музичний професіоналізм“. Давні ж національні форми музичного професіоналізму продовжували функціонувати у відповідних сферах музичної культури.

[4] Невідомий з-поміж гурту. Письмо до громади // Мета.— 1863. — Листоп.— Ч. 3.— С. 247.

історичними обставинами опозицію і повертаються лицем до фахової пропаґанди української музики.

Окреме питання — про те, кого із західноукраїнських піаністів і від якого часу можна і слід уже кваліфікувати як фахівців. За прийнятим визначенням, фахівцем або професіоналом називають того, для кого обрана справа є головним і постійним предметом діяльности. Він, фахівець, отримує за неї належну платню, а отже, передбачається, що досягає у ній найвищої досконалости[5]. Проте для західноукраїнських музикантів до 1939 року і пізніше в еміґрації ця характеристика була нетипова й важко осяжна через повну відсутність або нерозвиненість державної системи, підтримки і розвитку української музичної культури. Визначні українські концертуючі піаністи, такі як Любка Колесса (1904), Дарія Гординська-Каранович (1908), Тарас Микиша (1912—1957) змогли реалізуватися лишень на службі в чужих народів, позаяк у 30-х роках українське суспільство не мало коштів, щоб оплатити існування, самовдосконалення і діяльність концертуючих піаністів. Коли в Галичині вже появився загін інтеліґенції, для якої головною справою була музика (В. Барвінський, С. Людкевич, Т. Шухевич, Г. Левицька, Р. Савицький та ін.), концертні виступи все ж не давали заробітку і були радше проявом ентузіазму, та й навчання музики забезпечувало дуже малий прибуток. За таким показником фах музиканта для українців у Галичині довоєнного часу був лишень у стадії становлення. Водночас ці музиканти мали добру освіту (Відень, Берлін, Прага), досконало знали свою справу і, всупереч державним потребам, систематично виступали, готували концертні програми, удосконалювалися. Тому для їхньої оцінки як фахівців критерій кваліфікації важливіший, ніж критерій заробітку.

Такий підхід і така особлива ситуація у Західній Україні, що міняє дещо визначник фаховости музиканта, дає змогу інакше глянути і на західноукраїнських піаністів XIX ст. Не було жодного з них, для кого б концерти стали головною справою життя. Проте очевидно, що всі західноукраїнські піаністки, про яких довідуємося з програм і рецензій концертів XIX ст., мусили мати вже добру фахову кваліфікацію. Про це свідчить навіть репертуар, якого не заграє ненавчений аматор*. Бачимо також позитивні, більш чи менш розширені, більш чи менш кваліфіковані відгуки на їхню гру в рецензіях. Отже, поряд з ентузіазмом тут було достатнє уміння, культивувалася непідвладна українським аматорам сфера інструментальної (фортепіанної) музики, більші і складніші форми. Можна вважати, що у другій половині XIX ст. саме піаністи відіграли немалу роль у становленні українського музичного професіоналізму.

* * *

Питання про українську музику у виконанні галицьких піаністів XIX ст. торкаються у своїх публікаціях В. Витвицький, С. Людкевич,

[5] Словник іншомовних слів.— К., 1974.— С. 556.

* Сонати Бетговена, твори Шуберта, Вебера, Мендельсона, Шопена (полонези, ноктюрни, фантазія), А. Рубінштейна, Ліста (Угорські рапсодії, „Венеція і Неаполь“, „Лісовий цар“).

М. Загайкевич, Т. Булат[6]. Усі вони висловлюються побіжно, досить зневажливо, хоча й по-різному. Так, В. Витвицькийй пише: „Початок 70-х років минулого століття треба прийняти за час, що в ньому композиції Лисенка були вже знані ширшим колам галицьких українців. У дальших десятках літ XIX ст. знаходимо їх майже без виїмків у всіх концертних програмах... Сольові пісні, хори, обробки народних пісень, сценічні твори... Менше натомість знані були фортеп'янні композиції Лисенка, з яких ще найчастіше виконувались обидві рапсодії"[7].

М. Загайкевич пише, що „роль фортепіано в домашньому музикуванні Галичини значно зростає у другій половині XIX ст.". Характеризуючи репертуар, вона називає салонні п'єси західноєвропейських композиторів і подібні ж спроби українських. Про роль фортепіано в концертах Загайкевич лиш згадує: „Організатори концертів підбирали передусім виконавців, особливо не турбуючись про цільність і спрямованість програми"[8]. Вона приводить для прикладу кілька типових програм (одна з них за участю піаністів), але цікавиться лишень їх хоровою частиною.

С. Людкевич відносить початки фортепіанного виконавства серед української інтеліґенції у Галичині аж до кінця XIX ст.[9], пов'язуючи цей процес із впливами М. Лисенка та діяльністю родини Барвінських, Шухевичів, піаністок Ольги Окуневської (1875—1960), Ольги Ціпановської (1866—1941). Критичний погляд щодо ролі фортепіано в українському культурному житті повторюється у статтях Людкевича (див. наприклад[10]). Видно, це його тривке переконання. Усе ж дивною виглядає така приблизність характеристик у музиканта, який сам був учасником культурного життя Галичини від 90-х рр. минулого століття! Людкевич не міг не знати про виконання творів М. Лисенка в багатьох Шевченківських концертах. У газеті зустрічаємо навіть повідомлення, що він сам грав Рапсодію Лисенка в Шевченківському концерті 1898 року[11]. Можливо, відстоюючи позицію професіоналізму в музиці, він просто ігнорував виступи аматорів?

Згадки про виступи західноукраїнських піаністів у відповідних розділах Історії української музики (автори Т. Булат, Л. Мазепа) дуже короткі, не вносять нового. Не торкаючись неточностей у подробицях наведених цитат, треба констатувати загалом, що питання про початки українського фортепіанного виконавства в Галичині залишається ще відкритим. Архівні дані доказують, що література явно недооцінює кількість і активність західноукраїнських піаністів середини XIX ст. Частково заповнити цю прогалину намагається пропонована стаття. Вона не обіцяє вичерпної фактичної інформації, але спираючись на достатню кількість історичних

---

[6] Витвицький В. Микола Лисенко і його вплив на музичне життя Галичини // Укр. Музика.— 1937.— № 1.— С. 4—7; Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. — К., 1960; Історія української музики /АН УРСР. Ін-т мист-ва, фолькл. та етногр. ім. М. Рильського. Друга половина XIX ст.— К., 1989.— Т. 2.— С. 346—378; Людкевич С. Старогалицька фортепіанна музика XIX ст. // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії.— К., 1973. — С. 313—314.

[7] Витвицький В. Микола Лисенко...— С. 5.

[8] Загайкевич М. Музичне життя...— С. 38.

[9] Людкевич С. Старогалицька фортепіанна музика...— С. 313.

[10] Людкевич С. Концерт В. Божейко, Корецької і Рибчака // Вперед.— 1920.— Ч. 192.— 21 серп.

[11] Діло.— 1898.— Ч. 42.

фактів, висвітлює важливі тенденції у діяльності західноукраїнських піаністів.

* * *

Концертне виконання творів української фортепіанної музики розпочалося між піаністами під впливом ідей національного утвердження. (Такий самий характер воно має і донині, будь-які інші стимули зацікавлення цими творами поки що завжди лишаються вторинними.) Ідеї національного самоутвердження, зокрема через культуру, активно поширюються в Україні від 60-х рр. XIX ст. М. Загайкевич пише, що „значне пожвавлення... концертного руху... настало на західноукраїнських землях у 60-ті роки XIX ст. ... Значну роль у посиленні концертної діяльности відіграв заснований у 1862 р. товариський клуб „Руська бесіда“[12]. Можна провести таку умовну періодизацію діяльности західноукраїнських піаністів в освоєнні та пропаґанді української фортепіанної музики:

1860—1900 — аматорський етап (за традиційним трактуванням);
1901—1920 — перехідний етап;
1921—1939 — професіональний етап.

Концерти, що появилися у житті галицьких українців від 60-х років XIX ст., мали збірні програми і називалися музично-декламаційними вечорницями. Подібні ж програми мали і літературно-музичні вечори в Києві початку 1860-х рр., але О. Пчілка, яка їх описує, спеціально підкреслює, що „українською частиною у тій програмі... були тільки співи“[13]. Музичні вечорниці, що їх проводила західноукраїнська інтеліґенція у Галичині, уже від 60-х років мали певно окреслений український характер. Це визначали хори, солоспіви і всі, без винятку, декламації. Інструментальні номери займали менше місця, їхні програми і виконавці не завжди були оголошені, часто звучав „ходовий“ західний репертуар (транскрипції з опер, салонні п'єси, популярні твори композиторів-романтиків). Але в ювілейних концертах помітне намагання добрати й інструментальні розділи, відповідні до оголошеної теми, і передусім це відчутно в репертуарі піаністів. Так, уже 1868 р. на першому Шевченківському вечорі у Львові панна Сосновська грала „Марш на смерть Шевченка“ Т. Безуглого[14]. 1869 р. панна С. грала на декламаційно-музичному вечорі на честь владики Куземського „кусень“ на тему пісні „У сусіда хата біла“ (ймовірно, блискучі варіації Й. Витвицького) і відповідність твору була спеціально схвалена рецензентом (хоч він і критикував виконання)[15].

Часто появляються у програмах вечорів твори Й. Витвицького: Думка, Коломийка, Варіації. Поряд із ними — твори подібних жанрів Любовського, Яронського. Із спадщини Ф. Ліста (чи не найпопулярнішого із західноєвропейських композиторів для наших піаністів) вибирають саме твори на українські теми: Думку, баладу „Україна“, фантазію „Віють вітри“. Прізвища піаністок, що виконують ці твори, звучать дуже знайомо: Ієроніма Озаркевич, Ольга Огоновська, Ольга Шараневич, проте вони знані не як

---

[12] Загайкевич М. Музичне життя...— С. 37, 41.
[13] М. В. Лисенко у спогадах...— 89—90.
[14] Правда.— 1868.— Ч. 8.— С. 96.
[15] Там само.— 1869.— Ч. 44.— С. 252.

музиканти, а як представниці проґресивних інтеліґентських родин, і власне таке походження стає для них стимулом до виконання національно визначених фортепіанних творів.

1882 року у програмі Шевченківського вечора, організованого „Просвітою" у львівському Народному домі, уперше зустрічаються фортепіанні твори Лисенка — Баркарола і Шумка — у виконанні п. Збірховської. (Важко здогадатися, чи звучала II Рапсодія, чи її частина, але помилка щодо автора неможлива: рецензент особливо виділяє це питання. Він пише: „... з якою глубокою правдою і вправою одіграла п-ні З., теж Русинка родом, Лисенка „Баркаролю" й „Шумку" і як зуміла праведно зрозуміти й акцентувати ті твори нашого наскрізь оригінального музика")[16].

На початку 80-х рр. фортепіанні твори М. Лисенка ще були новинкою (Баркарола написана 1873 р., II Рапсодія — 1877). У Східній Україні їх не грав ніхто, крім самого автора. Л. Старицька-Черняхівська у своїх спогадах пише: „Скоро повернувся М. В. з Петербурґа до Києва, вступив професором музики до київського музичного товариства... Але, зважаючи на свої національні і політичні переконання, М. В. залишатись у музичному товаристві довго не міг і покинув його незабаром. Цей крок зробив його ізольованим від спеціалістів-музик, а його національний і демократичний напрямок, його вокальні речі, писані на українські тексти, зробили його посміховиськом у цих колах, що визнавали ідеологію „Киевлянина". Так залишився М. В. у своїй творчості самотній. Правда, кожна його нова річ викликала й цікавість, і захват у своїх колах, але то були кола аматорів-дилетантів... Не було на той час українців-фахівців"[17]. Ситуація нерозуміння і невиконання фортепіанних творів Лисенка не змінилася у Києві і до кінця його життя. 1904 року Лисенко пише в листі до М. Менцинського: „Де ж ви, Добродію, чулисьте мою „Рапсодію" і знов „Moment de desespoir" (ту, що ви охрестили „З хвиль розпуки")? Певне ж хтось грав, але хто і де грав?... Пропаґанда в Європі і в Слов'янщині української творчости є річ дуже-дуже важна і для нас, малої, пригнобленої нації, вельми корисна... Чи не зна Пан Добродій в Галичині або краще в Німеччині якого видатного піаніста, який би зацікавивсь фортепіанними моїми творами і міг би їх перед європейською публікою інтерпретувати, а в нас вони лежать і ніхто, ні душа жодна, їх не грає"[18].

А в той сам час західноукраїнська інтеліґенція з величезною увагою слідкує за діяльністю М. Лисенка. Газета „Діло" друкує повідомлення про його концерти в Києві, про хід роботи над оперою „Тарас Бульба". Нові хорові твори Лисенка зразу ж передаються до Львова і їх негайно розучують західноукраїнські музиканти. Галицькі піаністи від 80-х років систематично вводять фортепіанні твори Лисенка до своїх програм. Ось хроніка цих виконань: 1884 — Шевченківський вечір у Львові. „Панна Бажанська одіграла надпрограмово Лисенкову Рапсодію... добре" (хоча в інструментальній частині вечора, досить розгорненій, твори західноєвропейської класики явно переважали, що й викликало справедливе нарікання рецензента)[19].

---

[16] Діло.— 1882.— Ч. 17.

[17] М. В. Лисенко у спогадах...— С. 314.

[18] Бернацька Г. Із невідомого листування Миколи Лисенка з галичанами // Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії.— Львів, 1993.— Т. CCXXVI. — С. 256—257.

[19] Діло.— 1884.— Ч. 29.

1885 — на музично-декламаційному вечорі в Тернополі з нагоди приїзду третьої мандрівки львівського студентства п-на Дроздовська виконала Українську рапсодію М. Лисенка[20].

1890 — II Рапсодію Лисенка на вечорі в честь Ю. Федьковича, організованому Академічним братством під артистичним проводом М. Солтиса, грала п-на Вербицька[21].

1891 — Рапсодія звучала на концерті Львівського Бояна у Стрию, виконавець невідомий[22].

1892 — у Станиславові на Шевченківському вечорі „пані Кокорудзова виконала на фортепіано зі зрозумінням і чуттям мельодійну Рапсодію Лисенка"[23].

Виконання творів М. Лисенка невдовзі стає престижним серед українських музикантів, і піаністи, не завжди, мабуть, маючи його фортепіанні композиції, звертаються за звичаєм того часу до різноманітних обробок:

1890 — Жалібний марш до 27 роковин смерти Т. Шевченка виконували у Станиславові[24].

1892 — увертюру до „Різдвяної ночі" в чотири руки грали на фортепіано Антоніна Збіржховська і Вахнянинівна „за добрим зрозумінням мотивів, уміщених у тому творі"[25].

1892 — п. Олеся Бажанська-Озаркевичева на концерті в пам'ять XXXI роковин смерти Шевченка „відограла дуже добре на фортепіано В'язанку з мелодій Лисенкової опери „Різдвяна ніч" свого власного укладу"[26].

1892 — у Стрию на Шевченківському вечорі „п-ни Макс. і Лев." грали в 4 руки Український Козак-шумку ор. 4"[27].

Та треба особливо зазначити, що поряд з обробками і популярною Думкою-шумкою до виконання у західноукраїнських піаністів надходять і інші, складні та маловідомі фортепіанні твори М. Лисенка.

1884 — „Діло" дає повідомлення з Відня про Шевченківський вечір українського товариства „Січ", де, зокрема, виступила піаністка Ієроніма Озаркевич із виконанням „Сюїти" Лисенка „з українських народних пісень". „Всі висказувались з великим признанєм о її таланті музикальном. Знаменита техніка, глубоке зрозуміння і одчуття композицій — характеристика гри нашої піаністки, перед котрою — світла будучность. Особливо рельєфно і в повній силі вийшов наш Лисенко, і публіка нагородила піаністку гучними оплесками. На невмовкаючі домагання отограла она ще думку і коломийку".

Підписано — В. Ш.[28]

1885 — на Шевченківському вечорі у Львові п. З. Цеглинська грала II Концертний полонез М. Лисенка.

---

[20] Діло.— 1885.— Ч. 82.
[21] Діло.— 1890.— Ч. 41.
[22] Історія української музики.— Т. 2.— С. 360.
[23] Діло.— 1892.— Ч. 58.
[24] Там само.— 1890.— Ч. 48, 56.
[25] Там само.— 1892.— Ч. 49.
[26] Там само.— Ч. 61.
[27] Там само.— Ч. 38.
[28] Там само.— 1884.— Ч. 27.

1887 — знову у Відні на музично-декламаційному вечорі товариства „Січ“, у залі Ербара молода піаністка панна В. Пальтинґер грала Полонез Ля-бемоль мажор (№ 1). „Кроною вечерка був найновіший полонез Лисенка ас-дур (ще не друкований). Утвор сей, як і другі твори Лисенка, одзначаєсь оригінальністю, властивою геніяльному композиторові. Подібного полонеса не почуєш ніде, де би найрізнорідніші одтіни стану душі зливалися в одну гармонійну цілість, — слухаєш його і не наслухаєшся, жалуєш, що він мусить скінчитися. Не абиякого артиста треба, щоби міг піднятися сеї трудної задачі одіграти його перед публікою. Поминувши то, що до нього треба незвичайної техніки, великої сили і енерґії удару, словом, треба посідати скінчену школу, — тут треба ще чогось, що не дасться набути в дорозі механічної вправи, і чого артист не впоїть в свого ученика, треба врожденого глубокого чувства, врожденого таланту. П-на П. одповіла вповні тяжкій задачі. Публіка мала нагоду подивляти скінчену техніку артистки, силу її удару, як знов, з другої сторони, пливучі мельодійні „legata“ та легкі, свобідні „staccata“, а що-найважніше, глубоко обдумане, вистудійоване і правдиво артистичне одогранє сего польонеса“[29].

У статтях і спогадах західноукраїнських музикантів старшого покоління виділено імена ще й інших піаністів, що, на їхню думку, відзначалися як інтерпретатори-пропаґандисти фортепіанної творчости Лисенка. Так, Остап Нижанківський 1888 року, у першу річницю передчасної смерти Дениса Леонтовича (1868—1887) пише про цього молодого музиканта, що „наш славний піснотворець М. Лисенко мав в нім одинокого майже інтерпретатора своїх чудних, а доволі трудних творів фортеп'янових“[30]. Категоричність висловлювання зумовлена панегіричним тоном і жанром статті — посмертної згадки. С. Людкевич, як уже говорилося, виділяє О. Окуневську та О. Ціпановську[31].

Всі ці піаністки, імена яких згадані були раніше, виступали рідко (найбільш систематично — Олеся Бажанська, яка працювала вчителькою музики в Городку)[32]. Для них типовою була різнобічна культурницька діяльність. Майже всі вони виступали і як співачки — у хорах чи соло, або ж із художньою декламацією. Діяльність таких музикантів-активістів розвинулася не тільки у Львові — вони знаходяться всюди там, де лиш починається національно-культурний рух: у Тернополі, Станиславові, Стрию, а також сміливо беруться до пропаґанди української музики у слов'янських колах столиці Австро-Угорської імперії Відня. І хоч концертів з українськими програмами було небагато — переважно один на рік або й на пару років, — та вони запам'ятовувалися як важлива подія і гуртували українську інтеліґенцію до свідомого життя.

Мабуть, найпроблемніше питання в оцінці роботи цих піаністок — якість виконання. Переважно позитивні, а інколи й захоплені відгуки в газетних рецензіях не можуть бути для сьогоднішнього читача достатньою підставою оптимістичного висновку про виконавський рівень тодішньої піаністики.

---

[29] Діло.— 1887.— Ч. 36.

[30] Нижанківський О. Пам'яти Д. Леонтовича // Зоря.— 1888.— Ч. 10.— С. 176.

[31] Людкевич С. Старогалицька фортепіанна музика...— С. 313—314.

[32] Медведик П. Діячі української музичної культури // Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії.— Львів, 1993.— Т. CCXXVI.— С. 375.

Може бути, що й рецензенти не були досить компетентними і керувалися у своїх відгуках не тільки або й не стільки професіональним рівнем виконання, як доброзичливістю і, знову ж таки, ідеєю підтримки всього українського. Більш серйозно питання про музичну якість виконання творів М. Лисенка постає уже на початку XX ст., знаменуючи прикмету нового етапу у пропаґанді його творів — у музичній культурі галицьких українців загалом.

Із багатьох спогадів сучасників випливає, що Лисенко був дуже вимогливий до виконання музики. Ще дитиною він хворобливо реагував на фальшиву гру оркестру[33]. В дорослому віці суворо пильнував якости гри у своїх учениць. „В кожній справі М. В. вимагав усього, що ж до музики, то тут він був невблаганний... М. В. вимагав гри ритмічної, вірної, нюансованої. Це було добре: грати в нього абияк було неможливо, кожен учень це розумів одразу і брався якнайкраще до справи...“[34]. Можливо, через цю вимогливість Лисенко не задавав власних творів своїм ученицям і грав їх завжди лише сам.

Можна припустити, що й галицькі виконавці не завжди виявляли достатньо тонке і добре розуміння музики Лисенка: часто для них більшу роль при виконанні відігравало ідейне навантаження твору, аніж глибоке проникнення в його музичну суть. Так, наприклад, у 80-х роках чи не найбільше з усіх творів Лисенка в Галичині співали хор „На прю“, у той час як сам композитор ставився до його музики критично[35]. Особливо гостро питання про невідповідність виконавських засобів галичан до музики М. Лисенка було поставлене у відомій статті І. Франка з 1903 року[36], де, посилаючись на реагування самого композитора, поет звинуватив західноукраїнських співаків і диригентів у нерозумінні стилю і характеру Лисенкової творчости. А чи розуміли її галицькі піаністи XIX ст.? Чи їхня інтерпретація була задовільна? Сьогодні сказати важко.

* * *

Перші десятиліття XX ст. не приносять кардинальних змін у музичне життя галицьких українців. Передовсім панівною залишилася та сама форма збірних концертів-академій, у яких піаніст мав один-два номери, отже, й те саме ставлення до підбору програми. Та й в українському фортепіанному репертуарі мало що появилося нового.

Зміну концертної ситуації готує зростаюча професіоналізація музичних кадрів. Піаністами, фахівцями-музикантами стають діти Володимира Шухевича — Одарка й Тарас, син Олександра Барвінського — Василь. Таке спрямування у музику власних дітей є логічним продовженням діяльности західноукраїнських „культуртреґерів“ Барвінських і Шухевичів. А поряд з ними бачимо ще й інших піаністів-фахівців: Ольгу Окуневську (теж із середовища „культуртреґерів“), Ольгу Ціпановську, сестер Прокеш, Галю Ясеницьку-Волошинову, Софію Дністрянську. Але всі вони

---

[33] Лисенко О. Спогади про батька.— К.: Муз. Україна, 1991.— С. 37.
[34] М. В. Лисенко у спогадах... — С. 294, 460.
[35] Лисенко М. В. Листи.— К., 1964.— С. 133.
[36] М. В. Лисенко у спогадах...— С. 586.

виступають поки що в колишніх умовах. Поступова перебудова, що відбувається у музичному житті галицьких українців, призведе до якісних змін на початку 20-х років. Істотним визначником цього етапу стане впровадження нової форми концерту — сольного „речиталю" та нового українського фортепіанного репертуару.

Тип збірних концертів до урочистих подій не щезає і з практики 20—30-х років у Львові — їх відбувається дуже багато. Але молоді українські музиканти розгортають активну боротьбу проти „академій" за чисто музичні концертні програми як суто професіональну форму діяльности. Ідея фахового ставлення до концертної справи пронизує усі публіцистичні виступи Василя Барвінського. Він намагається наблизити форми українського концертного життя у Галичині до західноєвропейських, організовує сам та підтримує в інших суто музичні концертні програми. В. Барвінський пише: „Давнішими часами Шевченківський концерт був до певної міри щорічним білянсом нашого культурно-музичного життя і дорібку. Нині те життя поволі, але вперто зачинає спеціалізуватися. Чимраз більше і частіше відбуваються у нас концерти з чисто музичною тенденцією і в той бік звертається інтенсивність та напруження наших сил і змагань... Шевченківські концерти при наших невідрадних обставинах і скупій кількості працьовників у тому напрямі стають нераз просто перепоною в цих змаганнях, забираючи... багато часу, а не даючи в ефекті того, що повинні дати... В прикрім положенні находяться й солісти, які не знають, що виконувати на такім святі — не говорячи вже про те, що коли давніше виступ на Шевченківськім концерті був чи не одинокою, в кождім разі рідкою нагодою появи на естраді соліста, то нині вже для нього є певного роду жертвою, бо він волить виступати в атмосфері чисто музичного концерту, без традиційних промов і декламацій. Воліє це й дійсно музикальна публіка..."[37].

З ім'ям В. Барвінського пов'язане проведення ледве чи не першого такого чисто музичного концерту західноукраїнськими музикантами у травні 1918 р. У ньому взяли участь кращі музичні сили: Роман Любінецький, Олександра Парахоняк, Богдан Бережницький, Євген Перфецький і сам Василь Барвінський. Звучали класичні твори: віолончельний концерт Гайдна, „Крейцерова соната" Бетговена, арії Пуччіні, Гуно, Масне. Але поряд з ними велику частину програми становила українська музика і, зокрема, перші авторські виконання у Львові фортепіанних Прелюдій та Тріо а-моль Барвінського. Т. Шухевич писав у рецензії: „Концерт той є в нашім житті поступом вперед, бо був чисто музичний, без жодного патріотично-маніфестаційного характеру. А на такі концерти хіба вже й у нас найвищий час"[38].

Подальший крок — впровадження сольних фортепіанних концертів. На нього легше зважитися піаністам, які вже звикли до такої форми виступу під час навчання у Західній Європі. Це — Володимира Божейко, Галя Левицька, Любка Колесса. Власне з ім'ям першої з них львівські музиканти пов'язували цю важливу новацію. 1921 р. В. Божейко як студентка віденської Музичної академії виступає у залі віденського Концертного

[37] Барвінський В. Шевченківський концерт // Діло.— 1926.— Ч. 60.— 19 берез.
[38] Шухевич Т. З музики // Діло.— 1918. — Ч. 108.— 15 травн.



Музикологічна комісія НТШ. Перший ряд, сидять зліва направо: Філарет Колесса, Станіслав Людкевич, Василь Щурат, Іван Раковський, Кирило Студинський, Іван Крип'якевич; другий ряд, стоять зліва направо: Нестор Нижанківський, В. Ліщинський, Йосип Хоминський, Василь Витвицький, Борис Кудрик, Василь Барвінський, Зеновій Лисько. *1936 р.*

„Засідання членів Музикологічної комісії НТШ“. Зліва направо: Василь Витвицький, Станіслав Людкевич, Зеновій Лисько, Василь Барвінський. З малюнка Е. Козака. *Кінець 30-х років*

Дому з сольною програмою, до якої поряд з великими творами Баха, Бетговена, Шумана, Мендельсона, Шопена входила також і Прелюдія В. Барвінського[39]. А в рецензії С. Людкевича на львівський концерт В. Божейко в 1923 р. читаємо: „В. Божейко зважилася устроїти у Львові фортеп'яновий вечір в залі товариства Лисенка — перший фортеп'яновий вечір на нашій естраді“[40]. Підкреслимо, що у програмі цього вечора поряд з Орґанним концертом Баха-Страдаля, „Карнавалом“ Шумана та іншими творами піаністка грала II Українську рапсодію Лисенка. Заслуги В. Божейко у професіоналізації західноукраїнського концертного життя відзначав також Барвінський: „Наша п'яністка перед двома роками зважилася уладити власний фортеп'яновий вечір, дарма що тоді дехто похитував головою, що мусітиме слухати цілий вечір тільки фортеп'яну, — нині ніхто в нас цьому не дивується. Навпаки, навіть добродійні концерти появляються у формі стилевих концертів, як, напр., концерт співачки О. П'ясецької або п'яніста А. Рудницького“[41].

Українська позиція у сольній концертній програмі піаніста — це знак нового ставлення до рідної фортепіанної музики. Український твір перестає бути передусім маніфестацією національного руху, а стає у ряд високовартісних художніх творінь, що оцінюються уже за їхнім музичним, мистецьким змістом. З цієї позиції треба відзначити на початку 20-х років ще й сольний концерт у Відні Галі Левицької (1922), в якому було здійснено прем'єру циклу В. Барвінського „Канцона, Серенада, Імпровізація“.

Ще один відповідальний і зобов'язуючий крок — до сольної фортепіанної програми, повністю присвяченої українській музиці. Тематичні українські концерти зі збором різних виконавців уже були в Галичині відомі протягом 20-х років. Українські програми одного виконавця появляються від 30-х років. Приклад піаністам показують хори: 1931 р. „Дрогобицький Боян“ виступив із цілою програмою хорових творів українських композиторів, у т. ч. Верикiвського, Демуцького, Леонтовича, Степового та ін., а „Львівський Боян“ виконав монографічну програму з творів Стеценка[42].

Того ж таки 1931 р. з програмою фортепіанної музики Радянської України виступає Галя Левицька, яка знайомить галицьких слухачів із Прелюдіями ор. 7 Ревуцького, „Відображеннями“ Лятошинського, Поемою-леґендою і Бурре з 19 опусу Косенка та п'єсами Козицького. Виконання концерту, повністю складеного з української фортепіанної музики, дає змогу піаністам ставити і розв'язувати складні проблеми, що стосуються стильових особливостей або ж історії розвитку рідної музики. Протягом 30-х років такі концерти з'являються у Галичині періодично. Відзначимо, наприклад, крім уже згаданого, вечір фортепіанних творів сучасних українських композиторів, виконаний у 1938 р. Дарією Гординською-Каранович. Єдиним у своєму роді залишився у концертному житті 30-х років монографічний концерт із фортепіанних творів В. Барвінського, даний у 1938 р. Романом Савицьким під час фестивалю, присвяченого 50-річчю композитора. Це, правдоподібно, був перший монографічний концерт із

---

39 Музичний Вістник.— 1921.— №1.

40 Людкевич С. Фортеп'яновий вечір п-ни В. Божейко // Діло.— 1923.— 29 верес.

41 Барвінський В. Фортеп'яновий вечір п-ни В. Божейко // Діло.— 1925.— 19 верес.

42 Діло.— 1931.— № 34, 97.

фортепіанних творів українського композитора не лише в Галичині, а (не менш ймовірно) й узагалі де б то не було.

Огляд форм українського музичного життя показує разючий проґрес у побудові концертних програм і серйозности показу в них української музики, досягнений порівняно з попереднім станом галицькими піаністами за два міжвоєнні десятиліття. Та музиканти не заспокоювалися на досягнутому. Орієнтиром для них, очевидно, були норми концертного життя у західноєвропейських столицях. За таким взірцем будували і музичну культуру Львова. Характерними є вимоги, поставлені у статті „Музична справа на західноукраїнських землях“ із редакційних матеріалів журналу „Нові шляхи“, підписаній псевдонімом „Крещендо“:[43]

— концертів відбувається дуже мало;

— потрібні єдині напрямні для цілеспрямованої роботи провінційних музичних товариств;

— треба, щоб учителі музичних шкіл виступали на концертах;

— потрібне українське концертне підприємство, яке дало б можливість українським музикантам повноцінно концертувати;

— бракує концертного залу;

— на концертах замало слухачів.

Під кожною з цих тез ми могли б підписатися і сьогодні! Треба визнати, що такі вимоги могли ставитися лишень з позиції уже досягнутого досить високого рівня концертного життя (а саме — наявности добрих артистів та стабільної кількости концертів), організація якого потребувала ще поліпшення. Це вимоги в дусі СУПРОМ, хоч і без згадки про нього.

Характеристика репродукційних форм західноукраїнського музичного життя буде неповна, якщо не згадати ролі радіо. Польська радіостанція у Львові почала працювати від 1930 р.[44], а про регулярні радіопередачі української музики є відомості від середини 30-х рр. У цей час українську музику можна було чути не тільки з Львівського радіо, а й з Віденського, Ужгородського, Перемиського. Від 1936 р. СУПРОМ бере на себе планування радіовисилань української музики у Львові — не тільки нагромаджує інформацію про підготовані виконання і сприяє їхній якнайскорішій трансляції в етер, а й заохочує до виконання української музики.

* * *

Друга істотна прикмета професіонального періоду у пропаґанді української фортепіанної музики — поява й освоєння нового репертуару. Виконання творів В. Барвінського у програмах 1921—1922 років було не одиничним і не випадковим прикладом. Творчість цього композитора, обширна й різножанрова, написана з розумінням своєрідности фортепіано й на рівні сучасного європейського стилю, а водночас яскравонаціональна, склала головний пласт українського фортепіанного репертуару галицьких піаністів у 20—30-х роках.

---

[43] Крещендо. Музична справа на західно-українських землях // З редакційних матеріалів журналу „Нові шляхи“.— Центральний державний історичний архів України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові), ф. 311, оп. 1, спр. 7.

[44] Ottawa-Rogalska Z. Lwy spod ratusza słuchają muzyki.— Warszawa, 1987.— S. 142.

Значна частина фортепіанних творів В. Барвінського була скомпонована ще перед Першою світовою війною: Прелюдії (1908), Соната, Варіаційні цикли, три великі цикли п'єс — „Любов", Пісня-Серенада-Імпровізація, Українська сюїта. У цих творах повністю сформувалися і виявилися риси індивідуального творчого стилю композитора: особисті уподобання до камерної лірики і витонченого звукового колориту; ґрунтовна, а з часом дедалі демонстративніша опора на українські пісенні інтонації; природне, уміле і зручне фортепіанне письмо; засаднича стильова основа сецесії. Це вже була музика така самобутня і мистецьки вартісна, що її можна було грати не тільки для національного самоствердження перед земляками у святкових концертах-академіях, а й перед західноєвропейським слухачем поряд із класичним фортепіанним репертуаром.

Велику роль в інтерпретаційній історії фортепіанних творів Барвінського відіграло те, що композитор сам був добрим піаністом. Він не тільки вміло компонував фортепіанну фактуру, а й завжди міг підказати й показати, як краще заграти те чи інше місце, як підійти до інтерпретації твору загалом. Барвінський прекрасно грав свої твори — композиторська і фортепіанно-виконавська частини його натури були в цілковитій гармонії. І перед війною у Празі, і в 1920-х рр. у Львові та під час концертних поїздок Галичиною, і в 1928 р. на гастролях у Радянській Україні як сольну частину концертних програм Барвінський завжди виконував власні твори. Серед авторських перших виконань у Львові відзначимо Прелюдії — у 1910 р.; Третю частину Української сюїти — на початку 1920 р., а фугу (четверту частину) — у 1922 р.; „Любов" і Мініатюри — у жовтні 1920 р.[45]

Авторська манера виконання закладала у творах Барвінського ґрунт інтерпретаційної традиції. О. Криштальський, один з його учнів і слухачів, згадує, що композитор-піаніст ставився до фортепіано як до співучого інструменту і мав багату палітру відтінків такого звучання. Його гра була інтимна, витончено-лірична, а туше — не блискуче, а дещо глухувате[46]. Проте надзвичайну популярність творів Барвінського серед галицьких піаністів — його сучасників — не можна звести тільки до „заразливого" прикладу автора-піаніста. Адже М. Лисенко, як знаємо, також був першорядним виконавцем і палким пропаґандистом своєї фортепіанної музики, а однак усе ж не здобув для неї широкого кола шанувальників. Вирішальну роль, мабуть, мала близькість стилю і фактури фортепіанних творів В. Барвінського до смаків і виховання сучасних йому піаністів у поєднанні зі змістовністю і симпатичною шляхетною натурою цієї музики. Фортепіанні твори Барвінського потрапили якраз на „свій" час і на „своїх" виконавців, Лисенкові з цим не поталанило.

Одна з найбільш ранніх фортепіанних інтерпретацій твору В. Барвінського у Львові (правдоподібно, узагалі перша) належить Тарасові Шухевичу, який у 1909 р. (ще будучи учнем В. Курца в консерваторії Галицького музичного товариства) у концерті „Львівського Бояна" виконав

---

[45] Тихонюк Б. Василь Барвінський — композитор і піаніст — в оцінці львівської преси 1920-х років.— Львів: ЛДК, 1989.— С. 7—8.

[46] Криштальський О. Спогади про видатних львівських піаністів // Бібліографія українознавства: Бюлетень Комісії української бібліографії Міжнародної асоціації україністів.— Вип. 2: Бібліографія та джерела музикознавства. — Львів, 1994.— С. 63.

Пасторальну прелюдію. А 1921 р., перебуваючи на навчанні в Берліні, Шухевич виступив у Шевченківському концерті з виконанням „Мініатюр" Барвінського і ці твори, освоєні в роки навчання, постійно зберігав надалі у своєму репертуарі.

Від початку 20-х років виконання фортепіанних творів В. Барвінського стає уже нормою у програмах молодих західноукраїнських піаністів, які починають концертну діяльність. Уже йшлося про В. Божейко і Г. Левицьку, а й Любка Колесса під час своїх перших концертів у Львові (1925) поряд з іншими творами виконує 5 Прелюдій Барвінського. (З якого часу вони входили до її репертуару, точних відомостей немає.) Від 30-х років до популяризації творів Барвінського активно беруться колишні учні композитора: Роман Савицький, Дарія Гординська-Каранович, Надія Лаврівська. Його п'єси фіґурують у кожній з програм, зданих у 1936—1937 рр. до СУПРОМу для радіотрансляції також і Марією Вишницькою, Галею Лагодинською, Марією Віханською та ін. Проте якщо окремі п'єси Барвінського грають усі українські піаністи, то великі його твори — лиш обмежене коло виконавців. Так, цикл „Любов", крім автора, грала тільки Г. Левицька (1931, 1937), Українська сюїта була „коником" Д. Каранович (1938), Концерт — Р. Савицького (1939) (Щоправда, „дублером" до виконання Концерту готувалася Володимира Кисілевська, але не виступила). А ноти Сонати Барвінського були передані Л. Колессі, але вона цього твору так ніколи й не заграла.

У 30-х роках п'єси В. Барвінського увійшли також до педагогічного репертуару. Спеціально для навчання написаний і виданий 1935 р. накладом СУПРОМу збірник „Наше сонечко грає на фортеп'яні" уже наступного року здобуває поширення серед учнів ВМІЛ. Та ще перед ним до навчальних програм входять окремі з „Мініатюр", що цікаво, не тільки в українському музичному інституті, а й у польських навчальних закладах. Так, у класному концерті учнів Гелени Оттавової 10 травня 1933 р. звучали „Думка" і „Гумореска" Барвінського[47].

На фоні вже звичного виконання творів Барвінського в західноукраїнських концертах виділяються події особливі. 1937 р. Л. Колесса грає Барвінського в одній з перших передач раннього телебачення у Лондоні — вважає його п'єси мистецьки вартісними й цікавими для англійського слухача. А 1938 р. у Львові проходить ювілейний фестиваль музики В. Барвінського, в якому звучить уже згадуваний монографічний концерт, підготований Р. Савицьким. Цей почин підхопила пізніше Д. Гординська-Каранович, яка 1963 р. на честь свого вчителя здійснила турне з монографічною програмою фортепіанних творів В. Барвінського через 8 міст США. І ще одне незабутнє виконання: 1939 року на Шевченківському концерті Р. Савицький запропонував слухачам прем'єру фортепіанного Концерту В. Барвінського, виконання якого протягом наступного концертного сезону повторив близько 20 разів у Києві, Дніпропетровську, Станиславові та інших містах України. Це був, мабуть, пік довоєнного періоду виконавської історії фортепіанних творів Барвінського, після якого в ній настав час складний і нещасливий.

---

[47] Ottawa-Rogalska Z. Lwy spod ratusza...— S. 78.

Історія творів Барвінського найбільш повно віддзеркалює, як розвивається виконання української фортепіанної музики в Галичині міжвоєнного часу. Творчість інших композиторів тільки доповнить це питання.

Фортепіанні твори С. Людкевича написані не пізніше, а почасти навіть раніше від таких самих у В. Барвінського, адже перша серія його п'єс появилася уже у другій половині 1890-х років. Це — значна кількість жанрових і програмних мініатюр, на тлі яких виділяються своїм непомірним масштабом варіаційні цикли „Елегії“ та „Балади“ і Концерт з оркестром. Виконавська доля їх склалася далеко не так щасливо, як творів Барвінського. Бракувало інтерпретаторського прикладу автора. Але ще істотніше, мабуть, впливав на піаністів брак „європейського іміджу“, що так приваблював у творах В. Барвінського. Музика С. Людкевича незвичніша, поєднує у собі виразну традицію галицького побутового музикування (що не додавало їй імпозантности в очах піаністів) з несподіваними інтонаційними знахідками-прозріннями і неординарними поворотами розвитку у формі (що також ускладнює розуміння, не сприяє популярності). Боюсь, що недобачаючи їхню неординарність, багато виконавців залишало твори Людкевича в розділі домашньо-побутово-педагогічних. (Такий підхід поширений і в наш час).

Відомості про виконання на початку 20-х років — вельми скупі і, власне, на побутовому рівні. П. Медведик згадує як виконавиць творів Людкевича С. Дністрянську та О. Ціпановську, але конкретних підтверджень того не дає[48]. У 20-х роках — В. Божейко, Н. Нижанківський, у 30-х — Д. Гординська-Каранович, Н. Лаврівська; Любка Колесса — під час поїздки в Радянську Україну. Нешироке й коло творів: повторюються „Пісня до схід сонця“ і „Листок до альбому“, „Гумореска“ — у програмах Божейко, „Баркарола“ — у Л. Колесси. Уважнішими до творчости С. Людкевича були піаністки Перемишля В. Божейко та її учениця М. Вишницька. Особливо слід відзначити заслугу останньої: 1936 року вона вивчила колосальний цикл „Елегії“ і виконала його, як і „Гумореску“, в концерті, а потім у радіопрограмі.

У популяризації творів Н. Нижанківського особливу роль відіграла Любка Колесса (з якою композитора в'язали дружні взаємини). Вже від першої половини 1920-х років, як тільки ці твори були написані, вона включала їх до своїх концертів. Відомо, що Прелюдію і фуґу піаністка грала в Італії[49]. 1925 р. Л. Колесса вперше виконала у Львові „Імпровізацію“ на українську народну пісню. У рецензії Барвінського про цей твір написано: „Хоча може композитор не використав уповні колористичний елемент, більш відповідаючий характерові теми, хоча місцями, де ми хотіли б радше почути ширшу течію дужих глибоких хвиль, доходить на нас, правда, сильний, але не досить глибокий у враженні, шум гірського потока, проте цей твір не позбавлений справді щиро відчутих уступів, завдяки чому треба признати його цінним надбанням у нашій убогій фортепіанній літературі; треба ще зазначити, що в ніякому разі не має він на собі слідів такого частого в нас дилетантизму, а являється працею поважного, непересіч-

[48] Медведик П. Діячі...— С. 401, 453.

[49] Голинський М. Спогади.— К.: Молодь, 1993.— С. 97.

ного в нас, багато обіцяючого таланту“[50].

В одному з подальших львівських концертів 1928 року Л. Колесса грала „Варіації“ на українську тему, написані композитором спеціально длянеї*. Вона виконувала твори Нижанківського і під час гастролей у Радянській Україні, і в інших краях. Очевидно, що приклад європейської піаністки стимулював львівських музикантів до виконання творів Н. Нижанківського. Був також приклад самого автора, який хоч „рідко коли виступав у ролі концертуючого піаніста“[51], а все ж грав власні твори перед слухачами.

Охочим і щирим пропаґандистом музики Нижанківського виступав Роман Савицький — його молодший колеґа з часів навчання у Празі. 1928 р. Савицький виконував фортепіанну партію „Тріо“ на дипломному іспиті Нижанківського в „майстерській школі“ Празької консерваторії, а пізніше на батьківщині додав до свого репертуару фортепіанні твори композитора: „Малу сюїту“, „Прелюдію і фугу“, „Інтермеццо“. Ці твори Савицький грав у жовтні 1937 р. у висиланнях Львівського радіо. „Прелюдія і фуга“ та „Тріо“ входили також до програм Г. Левицької (1937—39); „Мала сюїта“, „Коломийка“, „Тріо“ — до програм Д. Гординської-Каранович, яка пізніше у 80-х рр. виступила редактором усіх фортепіанних творів Нижанківського у виданні УМІА.

Дитячі п’єси Н. Нижанківського, видані 1936 року СУПРОМом, зразу ввійшли до педагогічного репертуару ВМІ і зустрічаються у програмах учнівських „пописів“. Виділяється тут учень самого композитора Роман Климкевич, який грав „Народну пісню“ і „Марш“. Він зберіг ці ноти і пізніше, у США, надав допомогу у впорядкуванні списку творів Нижанківського[52].

У 30-х роках західноукраїнський фортепіанний репертуар збагачується творами М. Колесси, З. Лиська, А. Рудницького, Р. Сімовича та Б. Кудрика, які без зволікання потрапляють до репертуару львівських піаністів.

Твори М. Колесси сприймаються у цей час як сміливо новаторські. Їх виконання Т. Шухевичем (що, за словами композитора, грав „Дрібнички“ у Львові ще тоді, коли М. Колесса був у Празі, — отже, при кінці 20-х років**) зустріло підтримку в рецензії В. Барвінського[53]. Характерною була сама композиція програми як добірки „наскрізь стилевої — модернішого покрою“ мініатюр XX ст. з творчості К. Дебюссі, С. Скотта, М. Фальї та молодого М. Колесси. Барвінський робить висновок, що „найбільш „модерно“ звучали таки мініатюри М. Колесси“, який „находить часто фрапуючі своєю сміливістю та свіжістю ефекти“. Що ж до виконання, то В. Барвінський — критик хоч доброзичливий, але справедливий, — пише: „Твори такого жанру, як згадані мініатюри,

---

[50] Барвінський В. Концерти Любки Колесси // Діло.— 1925.— Ч. 33.— 14 лют.

* Виконання Варіацій Н. Нижанківського на українську тему Л. Колесса записала 1928 р. на ролику Вельтеміньон. Цей запис (дещо пошкоджений) зберігається у музеї німецького міста Фрайбурґа.

[51] Соневицький І. Композиторська спадщина Нестора Нижанківського // Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії.— Львів, 1993.— Т. CCXXVI.— С. 338.

[52] Там само.— С. 339.

** Відомості передано усно.

[53] Барвінський В. Концерт Т. Шухевича і М. Маслюка-Мартіні // Діло.— 1931.— 24 квіт.— № 88.

... не дуже підходять під більш ліричний характер піаністичного профілю професора Т. Шухевича, та проте треба ствердити, що всі виконані ним твори були випрацьовані й опановані як під технічним, так і під змістовим оглядом до найменших подробиць".

1936 р. Т. Шухевич подає у своїй власноручно написаній програмі до Львівського радіо[54] „Гуцульську сюїту" (очевидно, „Картинки Гуцульщини") і „Три прелюдії" М. Колесси. Це заявка „перспективна", бо сюїта була ще зовсім новим твором (1934), а „Прелюдії" — ще не написані! Видно, піаніст знав про творчі плани композитора і хотів забезпечити собі право на прем'єрне виконання нових творів.

Серед виконавців музики М. Колесси — Д. Гординська-Каранович, не тільки європейського ранґу піаністка, а й добра приятелька молодих літ композитора. У її тематичній львівській програмі нової української музики в 1938 р. „Картинки Гуцульщини" подані з припискою: „Перше виконання у Львові"*. Очевидно, Гординська могла вводити твори Колесси вже до програм своїх австрійських концертів, бо у Львові початку 30-х років піаністка не виступала.

Виконавцем найзначнішого фортепіанного твору М. Колесси — „Сюїти" 1929 р. („Пассакалія", „Скерцо", „Фуга") була Г. Левицька, яка вперше винесла цю монументальну композицію на публіку в 1931 р., а потім повторювала її у різних концертних програмах, у т. ч. перед Белою Бартоком у 1936 р.

Пік популярности фортепіанних творів М. Колесси — уже після війни, у 60—90 роках, коли їх грають усі західноукраїнські піаністи, вони постійно звучать у педагогічному репертуарі, а М. Крушельницька виконує їх усі як концерт-монографію. Уже в цей час складається стиль інтерпретації творів Колесси. Але загальна кількість фортепіанних творів композитора залишиться невеликою. Після війни він лиш довершував свої плани. Новаторські риси стилю Колесси — риси фольклоризму та імпресіонізму, — як бачимо, не відштовхнули західноукраїнських піаністів і перед війною, а для повоєнного покоління якраз стали особливо привабливими.

Одночасно з творами Колесси до програм західноукраїнських піаністів входять також композиції З. Лиська („Сонату" виконує Г. Левицька, 1931; „Хлопську сюїту" — Р. Савицький, 1936; мініатюри — Т. Шухевич, 1936), „Сонати" А. Рудницького (Г. Левицька, 1932) та Б. Кудрика (Р. Савицький, 1936), „Сюїта" Р. Сімовича (Г. Левицька, 1937).

У 1929 р. В. Барвінський привіз із гастрольної поїздки на Радянську Україну ноти творів східноукраїнських композиторів і зразу ж став їх пропагувати. Уже 20 березня 1929 р. у виконанні його учениць — молодих піаністок Дарії Гординської та Дарії Герасимович — прозвучали „Поема" і „Меланхолійний етюд" В. Косенка та дві фортепіанні прелюдії Л. Ревуцького з чотирьох, які В. Барвінський отримав від автора в Харкові. У рецензії на той „Вечір українських хорових і фортеп'янних новин" В. Барвінський писав, що він „був замітний тим, що з'явилися на програмі вперше твори двох нових, як виявилось, незвичайно талановитих придніп-

[54] Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України (далі — ЛНБ НАН України), від. рукописів, матеріали СУПРОМ, п. 53, конс. 171/1-9.

* Усе це дає підстави припускати, що програми, поданої на радіо у 1936 р., Т. Шухевич так і не заграв, у всякому разі, — публічно, а тільки мав її у проекті. Відміток про радіотрансляцію (які є на інших програмах) записка Шухевича не містить.

рянських композиторів: Левка Ревуцького і Віктора Косенка"[55]. А в іншій газетній статті Барвінський звертається із закликом до солістів, „щоби вони старалися обновити свій український репертуар творами нових композиторів... як Ревуцького, Косенка, Козицького, Вериківського, Лятошинського та інших"[56].

Своєрідною презентацією нового пласту української фортепіанної музики галицьким слухачам і музикантам став згадуваний уже концерт Галі Левицької у 1931 р. Надалі твори Ревуцького і Косенка скоро здобувають популярність серед західноукраїнських піаністів. Проте коло виконуваних творів залишилося нешироким — можливо, лімітувала відсутність нот. З музики Косенка найбільше грали поеми-леґенди: крім Г. Левицької, також В. Божейко і Р. Савицький. Звучали окремі етюди з 19-го опусу та інші (не завжди точно названі) у виконанні Р. Савицького, Д. Гординської, Тетяни Лепківни, а також й інші поеми (не завжди уточнені) — Д. Гординська, М. Вишницька. З Ревуцького грали майже лише „Прелюдії" — Д. Герасимович, Г. Левицька, Т. Шухевич, М. Кравців, Д. Гординська, Р. Савицький. Без уточнення програми названо у заявках радіо виконання фортепіанних творів Ревуцького Славою Ганчерюк, Ярославою Поповською, Галею Лаґодинською.

У другій половині 30-х років фортепіанні програми поповнюються ще не виконуваними, незнайомими творами. Г. Левицька розучує зі своїми учнями у ВМІЛ фортепіанний Концерт Ігоря Белзи (1936). Для радіовисилань Н. Лаврівська пропонує „Весняні мрії" Ф. Якименка, а Б. Кудрик — дві „Сонати" Д. Бортнянського (1939). Серед прем'єр 1938 р. — „Варіації" на чумацьку тему Т. Микиші у виконанні Д. Гординської-Каранович. Виразно відчутне бажання піаністів розширити коло виконуваних творів української музики, бути пропаґандистами-просвітниками, оволодівати в рідній музиці різними стилями.

Окреме питання — про твори М. Лисенка у програмах 20—30 років. Протягом усього досліджуваного відтинку XX ст., аж до Другої світової війни, вони не тратять своєї традиційної ролі у збірних концертах-академіях, особливо Шевченківських — ролі урочистої і дещо парадної, поряд і нарівні з віртуозними п'єсами західноєвропейських композиторів. Пальму першости й надалі має „Друга українська рапсодія". В академіях зустрічаємо значно менше творів В. Барвінського чи С. Людкевича та інших нових композиторів, — тут дотримується прийнята традиція. Протягом 20-х — першої половини 30-х років не можна говорити ні про розширення кола виконуваних творів М. Лисенка, ні про збільшення кількости виконань (деяке зростання абсолютної кількости виконань відчутне лишень тому, що стало більше концертуючих піаністів). Здобутком стають тільки нові форми пропаґанди: згадані вже речиталі, радіотрансляції. С. Дністрянська в березні 1926 р. на Другому українському науковому з'їзді у Празі виступила з доповіддю „Національні елементи в музиці останніх десятиліть", яку ілюструвала численними зразками у власному виконанні творів М. Лисенка[57].

Зростання інтересу до фортепіанної музики Лисенка приніс 1937 рік,

---

[55] Тихонюк Б. Василь Барвінський...— С. 16.

[56] Барвінський В. Концерт Т. Шухевича...

[57] Мушинка М. Софія Дністрянська // Український календар 1985 р.— Варшава: Укр. сусп.-культурне т-во, 1984.

коли в Галичині широко відзначали 25-ліття пам'яти композитора. До організації цього святкування активно взявся СУПРОМ, члени якого відгукнулися на ювілей як серією музикознавчих досліджень, так і новими виконавськими роботами, що прозвучали у святкових концертах і радіопрограмах. Провідні галицькі піаністи постаралися розширити лисенківський репертуар, вивчаючи нові або добре забуті великі фортепіанні твори композитора. До свята готувалися заздалегідь. Так, Г. Левицька запланувала виконання „Першої української рапсодії" Лисенка, своєї нової інтерпретаційної роботи, ще в тематичному циклі шести фортепіанних вечорів сезону 1936—1937 рр., проте зуміла винести цей твір пізніше — на святковому концерті у Великому театрі 19 грудня 1937 р.[58] Р. Савицький підготував і заграв на святковому концерті у Стрию (а потім — у радіопрограмі) Полонеза Ля-бемоль мажор, окрім постійних номерів своєї програми — Баркароли мі мінор та частин Української сюїти. Цей Полонез зацікавив і піаністок Перемишля: В. Божейко грала його на святковому лисенківському концерті в цьому місті, а М. Вишницька — в Яворові. Друга талановита учениця Божейківни — Я. Поповська — вивчила Українську сюїту М. Лисенка і виконала її 1938 р. у програмі Перемиської радіостанції, присвяченій історії цього жанру.

До виконання творів М. Лисенка в ювілейний рік прилучилися і піаністи молодшого покоління. „Другу рапсодію" грали на ювілейних концертах Ірина Любчак-Крих (у Тернополі), Марія Витвицька (у Коломиї); п'єси („Елегію", „Баркаролу", „Без тебе, Олесю") грали Надія Лаврівська (у Львові), Марта Кравців (у Стрию), Марія Віханська (у Золочеві). Як видно, і географія святкування була досить широка — захопила багато міст Галичини. Хоч у святкуваннях лисенківського ювілею головне місце займали не фортепіанні твори (увага традиційно була звернена найбільше на вокальну, хорову й оперну музику), та галицькі піаністи використали цю нагоду для усілякого розширення і поглиблення пропаґанди фортепіанної спадщини композитора, привертаючи до неї увагу слухачів постійним і високоякісним виконанням.

* * *

Кардинальна перебудова форм і змісту концертного життя Західної України в 20-х роках була б неможлива, якби не поява загону сильних виконавців, які здатні були підготувати й виконати цілу концертну програму на такому доброму рівні, щоб їх цікаво було слухати. Найвидатнішими серед піаністів 20-х років були Любка Колесса, Володимира Божейко і Галя Левицька. Це вони освоїли форму концерту-речиталю під час навчання у Відні й привезли її у Галичину. Та новаторські для Галичини виступи цих піаністок були попередньо підготовані Т. Шухевичем і С. Дністрянською.

Софія Дністрянська прийшла до пропаґанди української музики ще у традиційних формах збірного концерту — академії, і її перші виступи з творами М. Лисенка відбувалися у славнозвісних Шевченківських ве-

---

[58] Барвінський В. Вечір української фортепіанної творчости // Укр. Музика.— 1937.— № 3.— С. 38; Савицький Р. Святочний концерт у 25-ліття смерти М. Лисенка у Львові // Укр. Музика.— 1938. — № 1.— С. 11.

чорах віденського українського товариства „Січ“ (1913 р. та ін.). Проте Дністрянська була різнобічним діячем культури і у всіх ділянках своєї діяльности пам'ятала про служіння Україні. Так прийшла вона до згаданої уже доповіді з фортепіанними ілюстраціями у Празі 1926 р. А в 30-х роках, постійно співпрацюючи з радіоцентром в Ужгороді, підготувала і виконала п'ять програм української музики, що були вислані в ефір[59]. На жаль, точніших відомостей про ці виступи, як і інші речиталі Дністрянської, наразі нема. Особлива заслуга цієї піаністки полягає у тому, що вона була „повпредом“ української музичної культури поза межами Галичини: у Відні, Празі, Ужгороді, — і знаходила різні нестандартні форми для її пропаґанди.

Тарас Шухевич, подібно як і Дністрянська, починав свою концертну діяльність і пропаґанду української музики традиційною формою участи в ювілейних академіях з виконанням „Другої рапсодії“ Лисенка. Однак уже досить рано молодий піаніст показав, що поряд із плеканням традиції йому властивий жвавий інтерес до нового. Так, як згадувалося, 1909 р. він виконав у концерті „Львівського Бояна“ тільки що написану Прелюдію фіс-дур Барвінського поряд із п'єсами Дебюссі, — за що дістав досить гостру нагану від консервативного критика[60].

Т. Шухевич, хоч і здобув добру музичну освіту (Львівська консерваторія, потім Берлінська академія), не був концертуючим піаністом високого ранґу. Наскільки нам відомо, він ніколи не піднявся на те, щоб дати власний повний сольний концерт, в інтерпретації ж, як свідчать рецензії, більш схильний був до лірики і мініатюр, та дещо „не добирав“ розмаху. Проте, виступаючи у Львові, він і надалі, на властиву собі міру, намагався пропаґувати „модерні“ пошуки в західноукраїнській музиці, граючи, як згадувалося, нові твори М. Колесси і З. Лиська.

Володимира Божейко почала виконувати українські фортепіанні твори, зокрема Лисенка і Барвінського, уже під час навчання у Віденській музичній академії*. У першій половині 1920-х років Божейко була єдиною західноукраїнською піаністкою, яка систематично щороку виступала із сольними програмами у Львові, Відні, Перемишлі, а також Празі, Ярославі та інших містах. Вона не мала великого українського репертуару, але улюблені твори Лисенка, Барвінського, Людкевича, а в 30-х роках ще й Косенка постійно вводила складовою частиною до своїх різноманітних концертних програм. Їй властивий підхід концертанта-віртуоза: вибір для виконання творів красивих і популярних. Українські рецензенти, зокрема Людкевич і Барвінський, аж ніяк не схильні до сліпого захвалювання піаністки, справедливо оцінювали її здобутки і „недотяжки“ у виконанні, але ставили Божейко серед українських музикантів досить таки високо — рангом вище від Т. Шухевича та інших сучасних львівських піаністів.

---

[59] Мушинка М. Софія Дністрянська...— С. 85.

[60] Діло. — 1909.— Рецензія Гната Хоткевича.

* Факт виконання української музики студентами-українцями у віденських навчальних закладах є непоодинокий і, мабуть, не випадковий. Чи ж бо австрійські професори плекали інтерес до слов'янської музичної культури? Адже і Д. Гординська-Каранович під час зустрічі з викладачами ЛДК у 1990 р. згадувала про вивчення слов'янських творів у класі П. Вайнґартена!

В. Божейко — одна з небагатьох постійних виконавців фортепіанних творів Людкевича, добірку кращих п'єс якого — „Пісню до схід сонця", „Листок до альбому", „Гумореску", „Пересторогу матері" — часто грала у своїх концертах.

У зовнішніх рисах подібна до В. Божейко постава щодо виконання української музики Любки Колесси. Її український репертуар теж доволі обмежений: по три-чотири твори М. Лисенка, В. Барвінського, Н. Нижанківського, С. Людкевича. Вона також, без сумніву, підходить із позиції віртуоза: вибирає твори якнайбільш виграшні для яскравої концертної програми і вводить їх у невеликих кількостях поряд із „шляґерами" західноєвропейського фортепіанного репертуару, що становлять звичайно основу такої програми. Але при порівнянні двох піаністок виразно проявляється різниця масштабу, відчутна навіть у вузькій ділянці їхнього українського репертуару. Л. Колесса сміливо вибирає більші за обсягом твори, цілі цикли чи серії п'єс, безпомилково знаходячи серед них ті, яким ґарантований успіх у слухача:

Лисенко — „Друга рапсодія", „Українська сюїта", „Ґавот";

Барвінський — п'ять Прелюдій циклом, „Мініатюри";

Людкевич — „Листок до альбому", „Баркарола";

Нижанківський — „Імпровізація на українську тему", „Прелюдія і фуґа", „Варіації на українську тему".

Таким самим сміливим і влучним, очевидно, був у Л. Колесси і вибір інтерпретаційних підходів та засобів, продиктований її незвичайним талантом віртуоза світового класу. „Яким щирим, своєрідним теплом віє з тонів української музики! — пише В. Барвінський. — Тільки серце, повне любови до всього, що рідне, могло влити в них і видобути з них те, чого ми, може, і не сподівалися"[61].

Порівняно з іншими західноукраїнськими піаністами 20—30-х років Л. Колесса має особливу заслугу: пропаґанду української фортепіанної музики в різних країнах Європи та світу. Приклади ми вже наводили раніше. Тісніші особисто-творчі стосунки пов'язували Л. Колессу з Н. Нижанківським. Більша частина фортепіанних творів композитора, написаних у Відні і в Празі, були прямо призначені для цієї піаністки або присвячені їй. Це — Варіації на українську тему, Прелюдія і фуґа, „Відповідь на картку з Мадриду", „З мойого дневника", Мала сюїта. Знайомство з Л. Колессою і захоплення нею належить до раннього періоду творчости композитора, як вказує, посилаючись на В. Барвінського, І. Соневицький: „у Відні Нестор студіював приватно гру на фортепіано в нашої піаністки Любки Колесси, для якої написав низку фортепіанних творів"[62]. Гадаю, що фортепіанний стиль Н. Нижанківського зазнав впливу цієї піаністки, був орієнтований на її виконавську манеру. Блискуче віртуозне письмо позначене своєрідною елеґантністю: фортепіано звучить колористично, вишукано, а водночас скрізь зберігає ясність голосоведення. Характерними є улюблені для Нижанківського гірлянди орнаментальних дрібно-пальцевих пасажів, властивий п'єсам загалом деякий салонний шарм.

В особах усіх охарактеризованих піаністів маємо цілком професіональних музикантів, які в рамках своєї концертної діяльности приділяли

[61] Барвінський В. Концерти Любки Колесси // Діло. — 1925. — Ч. 33. — 14 лют.
[62] Соневицький І. Композиторська спадщина... — С. 338.

певну увагу виконанню української музики, вважаючи все ж, відповідно до прийнятих норм європейського концертного життя, основою свого репертуару західноєвропейську класику. Ситуація змінюється у 30-х роках, коли починають виступати піаністи, для яких українська музика стає основою репертуару поряд із класикою. Першою такий підхід виявляє Галя Левицька.

Музична освіта на європейському рівні, вироблене в роки навчання ставлення до концертних виступів зводять її, подібно як Л. Колессу і В. Божейко, у ранг європейського професіонального піаніста-концертанта. У Відні Левицька виступає від 1922 р. й одразу вводить до програм українську музику, але у Львові її гру почують тільки після повернення 1927 р. Вже в першому віденському концерті виявилися важливі риси концертного стилю Г. Левицької:

— сольний вечір як основна форма виступу,
— великі фортепіанні твори або цикли як основа програм,
— прем'єра нового твору.

Максимальну ж активність Левицька виявляє у 30-х роках, коли виступає систематично, грає багато української музики і весь час додає до свого репертуару нові твори. Географія виступів піаністки неширока — це переважно Львів і менші галицькі міста. Але слід відзначити, що вона мала багато виступів по радіо, особливо у другій половині 30-х років.

Український репертуар Г. Левицької був дуже великий: твори Лисенка, Барвінського, Нижанківського, Колесси, Лиська, Сімовича, Рудницького і композиторів Східної України — Ревуцького, Косенка, Лятошинського, Козицького (19 творів, з них 8 — великі форми або цикли). Проте важливішим, ніж кількість авторів і творів, є підхід до їх відбору. Г. Левицька оминає відомі, грані вже твори, і сміливо береться, знаходячи належне трактування, до складних композицій, які ще не мають виконавської традиції. Жоден із галицьких піаністів не має на своєму рахунку такої кількости прем'єр (і саме українських), як Левицька. Це, зокрема, — „Канцона, Серенада та Імпровізація" Барвінського (1922), „Любов" Барвінського (1931), „Сюїта" Колесси (1931), „Соната" Рудницького (1932), „Соната" Лиська (1937) та „Друга сюїта" Сімовича (1937).

Відважна, рішуча постава Г. Левицької виявляється у складанні концертних програм: вона першою зважується на цілий концерт з української фортепіанної музики:

1931 — концерт фортепіанної музики Східної України;
1935 — концерт до 30-річчя Національного музею;
1937 — концерт української музики у тематичному циклі шести програм.

В інших же своїх програмах Г. Левицька вміє поставити твори українських композиторів на один рівень зі світовою класикою, обґрунтовуючи їх вибір не просто даниною національному обов'язку, а художніми паралелями і тематичними зв'язками, як, наприклад:

1937, вечір програмних творів — Бах „Капріччіо на від'їзд улюбленого брата"; Мусоргський „Картинки з виставки", Барвінський „Любов".

Ця серйозність, непоблажливість ставлення до української музики, уміння відчути в ній справжню мистецьку вартість і розкрити її слухачеві через інтерпретацію та вмілу композицію програми; широта стильового підходу — добір творів лише за мистецькою вартістю, без особистих симпатій;

систематичність і послідовність у розробленні вибраної теми виділяють Галю Левицьку як пропаґандиста української музики серед інших піаністів. Пізнання нового, створення ориґінальних і змістовних інтерпретаційних концепцій становить головну мету виконавської діяльности Левицької. Це — піаністка нового типу, близька до позиції музиканта-дослідника, такого як, наприклад, А. Шнабель чи М. Юдина.

За обсягом українського репертуару з Левицькою змагається Роман Савицький (21 твір, з чого 9 — великих). У його позиції виконавця поєднуються риси природженого віртуоза й переконаного пропаґандиста рідної музики. Савицький любить „блиснути“ віртуозною технікою (що була в нього досконала) і не гребує задля того виграшними п'єсами. Але й не обмежується цим — вивчає велику кількість українських фортепіанних творів і грає їх, де тільки може. Фактично вся інтерпретаційна робота Савицького в 30-х роках зосереджена на українській музиці, а його класичний репертуар був накопичений ще за роки навчання.

Найбільше уваги й любови Р. Савицький віддав творам В. Барвінського, значну частину яких виконував і до, і після війни. У його репертуарі три Прелюдії (мі, сі-бемоль, Фа-дієз), „Українська сюїта“, „Мініатюри“, „Пісня-Серенада-Імпровізація“, „Лемківський марш“, „Листок до альбому“, окремі колядки, „Концерт“, а також ансамблі — обидва Тріо і Секстет. Звукозаписи Р. Савицького — єдиний документ довоєнної традиції виконання творів Барвінського — зберегли для сучасного слухача виразні прикмети виконавської манери цього піаніста: наповнений і чіткий звук, широку мелодичну фразу, організований і активний ритм.

Ще у студентські роки Роман Савицький грав уже твори Н. Нижанківського: Тріо (був його першим виконавцем), „Малу сюїту“, „Прелюдію і Фуґу“, „Інтермеццо“. І не менше серця та майстерности віддав музиці М. Лисенка (у звукозаписі збереглися частини „Сюїти“). Савицький найбільше з усіх галицьких піаністів співпрацював з радіо, і всі названі твори транслювала в його виконанні Львівська радіостанція, як водночас Сонату Б. Кудрика, „Сюїту“ З. Лиська, п'єси Колесси, Сімовича, Косенка, Ревуцького.

У дусі тих самих ідей послідовної, різнобічної і фахової пропаґанди української музики, що їх наполегливо плекав В. Барвінський, провадила свою виконавську роботу і друга його талановита учениця — Дарія Гординська-Каранович. Ця піаністка, хоч жила і концертувала в Австрії, постійно збагачувала свій український репертуар і виконувала його на концертній естраді. Очевидно, що в Австрії українські твори становили лише невелику частину програм Гординської-Каранович, але в 1938 р. вона привозить до Львова концерт-моноґрафію нової української фортепіанної музики: 4 „Прелюдії“ Ревуцького, „Українську сюїту“ Барвінського, Поему ор. 5 № 1 Косенка, Варіації на тему чумацької пісні Микиші, „Малу сюїту“ Нижанківського, „Картинки Гуцульщини“ Колесси, „Пісню до схід сонця“ Людкевича.

Свою діяльність, спрямовану на пропаґанду української музики, Гординська-Каранович не тільки активно вела в довоєнній Австрії, а й продовжила після війни у США, зберігаючи ті фахові принципи і рівень, що були досягнуті у Львові 30-х років.

* * *

Піаністи були першими західноукраїнськими музикантами, у діяльності яких перетнулися і реалізувалися ідеї національно спрямованого розвитку української музичної культури та її професіоналізації. Започаткувавши концертне виконання українських фортепіанних творів і, зокрема, великих композицій М. Лисенка у XIX ст., вони тим самим відіграли немалу роль у становленні українського музичного професіоналізму. В літературі зустрічаємо різні оцінки репертуару та діяльности західноукраїнських піаністів XIX ст. — вони залежать від зразка для порівняння. Якщо брати за орієнтир інтенсивність західноєвропейського музичного життя або ж зіставляти кількість виконань фортепіанних творів у Західній Україні з хоровою музикою М. Лисенка, то, звичайно, робота піаністів може здатися не дуже значною. Порівняно ж зі Східною Україною, де ніхто, крім самого автора, не грав у концертах ні фортепіанних творів Лисенка, ні іншої української фортепіанної музики, слід підкреслити, що в Галичині досягнено було її систематичного виконання.

Розуміння завдань пропаґанди української музики проходить значний розвиток у середовищі галицьких піаністів. Спершу (у XIX ст.) важливим був сам факт виконання українського твору як акт національної маніфестації. Цей підхід зберігався певною мірою і надалі. Але водночас у 20-х роках актуальним стає питання про донесення української музики до якомога ширшого кола слухачів в Україні і світі, як і питання про розширення кількости виконуваних творів. А в 30-х роках у концертах найсерйозніших піаністів, таких як Г. Левицька чи Р. Савицький, відчувається глибший підхід, спрямований на зіставлення українських творів із західною класикою, на зрозуміння стилю окремих і зіставлення стилів декількох українських композиторів для повнішого відчуття їхньої своєрідности і змісту.

У цьому процесі не останню роль відіграє боротьба за дедалі сучаснішу, европейську форму концерту — суто музичного, без словесних вставок, а надалі — сольного фортепіанного вечора, концерту-монографії з української музики, з творів одного українського композитора. Це привчає слухача зосереджуватись на власне музичній, мистецькій вартості твору, глибше його розуміти. Всі нові форми реалізації фортепіанно-виконавського мистецтва, які появляються у музичному житті галицьких українців протягом 20—30-х років (речиталі, тематичні та монографічні концерти, радіовиступи і грамзапис), зразу ж максимально використовуються для поширення рідної музики.

Концертні виступи галицьких піаністів у середині 30-х років дають широку панораму української фортепіанної музики, представляючи фактично всіх вартих уваги композиторів (хоч інколи вибірковими їхніми творами). Діяльність галицьких композиторів і піаністів відбувалася у тісній і дружній співпраці. Кожен новий фортепіанний твір без зволікання знаходив свого виконавця і доходив до слухача. Інколи, як, наприклад, у випадку творчої співпраці Любки Колесси з Нестором Нижанківським, відчутним був навіть зворотний вплив індивідуальної манери піаніста на творчий стиль композитора. Очевидно, що така обстановка сприяла плідності фортепіанної творчости галицьких композиторів і власне їй, не останньою чергою, завдячуємо кращими здобутками західноукраїнської фортепіанної музики.

Галицькі піаністи 30-х років досягнули справді високого фахового рівня у пропаґанді української музики. На це склалися і вміння вибрати вартісні

твори, глибоко й переконливо розкрити їхній зміст в інтерпретації, і майстерно дібрати програму, знайти форму виграшного подання виконання. Важливо, що було бажання і знаходилася можливість багато виступати з цими виконаннями, розширювати коло слухачів серед нефахівців, малопідготованих слухачів у провінції чи в чужих країнах та серед чужинців у своїй країні, систематично працювати з використанням сучасних технічних засобів радіо і звукозапису. Зроблене галицькими піаністами направду викликає захоплення, а вони ж не вважали ще свою мету досягнутою і ставили собі подальші, конкретні завдання. Якби послідовний розвиток цієї роботи не був перерваний відомими трагічними обставинами історії, мабуть, сьогодні українська фортепіанна музика звучала б рівноправно і повноцінно серед усієї європейської творчости. Якби...

Справа західноукраїнських піаністів, частково продовжена львівськими музикантами в 60—90 роках, багато чого вчить нас сьогодні і потребує дальшого плідного розвитку.

Додаток

Список українського репертуару західноукраїнських піаністів у 1935—1939 роках

Композитор	Назва твору	Піаністи, які виконували цей твір	Кількість частин циклу, що їх виконувано
1	2	3	4
Барвінський	„Прелюдії“	Божейко	2
		Вишницька	3
		Віханська	1
		Колесса	5
		Савицький	3
		Шухевич	1
	„Мініатюри“	Віханська	1
		Колесса	3
		Савицький	всі

1	2	3	4
		Шухевич	
	Пісня—Серенада „Імпровізація“	Лаврівська Левицька Савицький	всі всі всі
	„Українська сюїта“	Каранович	всі
		Савицький	всі
	„Любов“	Левицька	всі
	Концерт	Савицький	
	інші п’єси	Савицький	
Белза	Концерт ор. 18	учениця Г. Левицької	
Бортнянський	Дві сонати	Кудрик	
Колесса	Сюїта „Картинки Гуцульщини“	Левицька	всі
		Каранович	всі
Косенко	Поема-леґенда	Божейко	
		Левицька	
	Поема (?)	Вишницька	
	Поема ор. 5 № 1	Каранович	
	Бурре ор. 19	Левицька	
Кудрик Лисенко	„Соната“ „Українська сюїта“	Савицький Поповська	 всі

1	2	3	4
		Савицький	2
	I „Концертний полонез“	Божейко	
		Вишницька	
		Савицький	
	I „Українська рапсодія“	Левицька	
	„Пливе човен“	Вишницька	
Лисенко	II „Українська рапсодія“	Божейко	
		Витвицька	
		Любчак-Крих	
		Савицький	
		Шухевич	
	„Баркарола“	Віханська	
		Савицький	
	„Гавот“	Левицька	
	„Мрія“	Савицький	
	„Елегія“	Кравців	
		Левицька	
	„Хвиля розпуки“	Шухевич	
	„Без тебе, Олесю“	Віханська	
		Лаврівська	

1	2	3	4
		Шухевич	
Лисько	„Сюїта“	Савицький	
	„Мініатюри“	Шухевич	4
	„Соната“	Левицька	
Людкевич	„Пісні до схід сонця“	Каранович	
		Божейко	
	„Пересторога матері“	Божейко	
	„Листок до альбому“	Лаврівська	
		Божейко	
	Гумореска	Вишницька	
		Божейко	
	„Елегія“	Вишницька	
Микиша	„Варіації на чумацьку тему“	Каранович	
Нижанківський	„Прелюдія і фуґа“	Левицька	
		Савицький	
	„Мала сюїта“	Каранович	
		Савицький	
	„Інтермеццо“	Савицький	
Ревуцький	„Прелюдії“	Каранович	всі
		Кравців	ор. 7, одна

1	2	3	4
		Левицька	всі
		Савицький Шухевич	ор. 4 — три; ор. 7 № 2 ор. 4 — дві
Сімович	„Друга сюїта“	Левицька	дві
Якименко	„Весняні мрії“	Лаврівська	

Natalia KASHKADAMOVA

UKRAINIAN PIANO MUSIC IN THE REPERTOIRE OF HALYCHYNA PIANISTS
(covering the period from the 1860s to 1939)

The article includes the chronological data testifying that, beginning with the 1860s, and up to 1939, Ukrainian music was regularly performed by the pianists of Halychyna, both amateurs and professionals.

A survey on the development of different forms of concert life is presented, among those are the musical assemblies called „academies“, piano recitals and concerts especially dedicated to Ukrainian music. The concert repertoire, as well as relationships between composers and pianists, are under analysis. Short characteristics of the famous West-Ukrainian pianists are also provided.

Наталія ШВЕЦЬ

СТИЛЬ СИМФОНІЙ РОМАНА СІМОВИЧА

Творчість Романа Сімовича — одна з тих сторінок української музичної культури, яка ще не стала предметом серйозного наукового дослідження. Чи не єдиним винятком є брошура А. Терещенко, яка являє собою короткий нарис життя і творчости композитора[1]. Дана стаття є спробою попередньої розвідки, що заторкує лише ту частину спадщини Майстра, яка нині доступна для музикознавців.

Передусім декілька штрихів до психологічного портрета композитора та змісту його творчости. Особистості митця притаманна рідкісна духовна цільність, чистота, щедрість емоційного висловлювання. Йому не були властиві ані скепсис, ані загострена рефлективність, ані іронія. Романтична атмосфера його партитур здебільшого забарвлена рисами споглядання. Музика Р. Сімовича завжди випромінює світло; драматичні, часом скорботні образи ніколи не затьмарюють оптимістичної перспективи.

Широко узагальнений зміст породжує і узагальнений тип образів. Серед них — життя і побут рідного народу, трагічне минуле і сьогодення України. Особливо підкреслю вагомість теми природи; не менш значущою є і історична тематика. Так, у 50-ті роки композитор створив симфонічні поеми „700-річчя Львова“ та „Максим Кривоніс“, балет „Сопілка Довбуша“. В усіх цих творах провідною є роль жанрових та картинно-зображальних моментів. Звідси й відповідний тип викладу — неквапний, розважливий, заснований на зіставленні відносно завершених епізодів-картин.

Безпосереднє звернення до слухача, зацікавленість у тому, щоб бути зрозумілим — найістотніші складники естетичного кредо Р. Сімовича.

Не менш важливим є культ природности й невимушености, здорове відчуття істинних цінностей буття, уникання „учености“, тобто художня антираціоналістичність. За цією зовнішньою простотою, на мою думку, стоїть свідоме намагання уникнути композиторської ексцентричности, властивої періоду 60—70-х років. Порівняно з досить складним виразовим арсеналом симфоній Б. Лятошинського, Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, стиль симфоній Р. Сімовича постає як дещо академізований варіант за-

---

[1] Терещенко А. Роман Сімович: Творчі портрети українських композиторів.— К., 1973.

хідноєвропейського раннього романтизму. Але така думка може виникнути лише при першому побіжному знайомстві. Зокрема, саме цим можна пояснити думку професора М. Гордійчука, який у творах Сімовича вбачав „ілюстративність вислову, схематичність сонатної структури"[2]. Чимало спостережень музикознавця стосується стереотипности драматургії симфоній, які, на думку критика, „позбавлені найголовнішого — глибокого і самобутнього вияву інтелекту митця, що не вніс у культуру свого народу нового, неповторного"[3]. Гадаю, упереджене й трохи однобічне ставлення до творчої позиції представника львівської композиторської школи зумовлене недостатньо мірою обізнаности, адже М. Гордійчук зупиняється лише на Третій симфонії, принагідно згадуючи дві ранні та Шосту.

Я маю на меті заперечити дану думку, намагаючись „вписати" симфонічний спадок Р. Сімовича в ширший культурологічний контекст — національний та європейський. Композитор — автор семи симфоній, однак питому вагу цього жанру у творчості Майстра визначає не кількість, а те, що саме симфонія стала для нього найприроднішою формою самовияву. Семиступеневий ряд симфоній Сімовича постає як своєрідний макроцикл, в якому кожен опус має своє виважене місце і функцію.

I — „Гуцульська" — 1945 р.

II — „Лемківська" — 1947 р.

III — „Весняна" — 1951 р.

IV — „Героїчна" — 1953 р.

V — „Гірська" — 1957 р.

VI — -"- — 1965 р.

VII — -"- — 1969 р.

Навіть побіжний огляд еволюції симфонічного стилю Р. Сімовича виявляє цікаву закономірність: якщо в перших двох симфоніях композитор перебуває у сфері лірико-жанрового симфонізму, тісно пов'язаного з фольклорними джерелами, то у Третій симфонії яскраво проступають ознаки лірико-епічної драматургії з більшою мірою узагальнення фольклорного матеріалу*. В Четвертій „Героїчній" симфонії (друга назва „Наливайко") епос істотно збагачується драматичним компонентом. П'ята — „Гірська" — симфонія порівняно з попередніми виступає як „ліричний відступ", відхід від буремних образів Четвертої у бік ліричної пейзажности. Дві останні симфонії — Шоста і Сьома — постають як кульмінація макроциклу і водночас як найвище досягнення композитора в даному жанрі. Ці твори репрезентують епіко-драматичний принцип симфонічного мислення.

Не можна не помітити такої істотної властивости симфонічного спадку Р. Сімовича, як програмність. П'ять симфоній із семи мають програмні назви: „Гуцульська", „Лемківська", „Весняна", „Героїчна", „Гірська". Очевидно, що композитор опирається на узагальнено-несюжетний тип прог-

---

[2] Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика.— К., 1969. — С. 170.

[3] Там само.— С. 230.

* Тут прослідковуються риси спадкоємности з лірико-пісенною поетикою „Української симфонії" невідомого автора кінця XVIII ст.

рамности, який вирізняє задум і форму не лише більшости симфоній, а й симфонічних поем.

Зупинимося на деяких рисах драматургії та стилю чотирьох найвизначніших партитур Р. Сімовича.

Поетика Третьої симфонії віддзеркалює основні риси світогляду композитора. Витончено-ліричний та урочисто-піднесений настрої панують в усіх чотирьох частинах твору. Автор обирає найприродніший для себе епіко-ліричний тип драматургії, який дає змогу, не змінюючи панівного настрою, забарвлювати його в різні емоційні фарби. Оригінальною композиційною рисою є використання в усіх частинах принципів сонатности. Так, найбільш розгорнуту першу частину (Allegro) написано в сонатній формі із введенням нової теми в розробці. Повсюдно домінує образ головної партії. Розпочавшись із кульмінації, вона скоро досягає ще вищого динамічного напруження (ц. 15). М. Гордійчук вказує на те, що „тема головної партії щодо ритміки й інтонацій, а особливо щодо специфічної моторики багато в чому нагадує інструментальні теми Д. Бортнянського, а також тематизм „Української симфонії“ невідомого автора кінця XVIII століття“[4]. Побічна партія виконує функцію контрастно-відтіняючого образу (pocomeno mosso, D-elur); витончено-лірична наспівна мелодія флейти імітує звучання сопілки.

Розробка (tempo) постає як автономна частина цілого, котра умовно поділяється на два контрастні розділи. Перший цілковито присвячено головній партії, яка трансформується по-бетговенськи вичерпно й послідовно. Другий, більш лаконічний розділ утворює відносно замкнену ліричну сторінку. Інтонаційно-ритмічне наповнення нової теми трохи нагадує побічну: їй властива та сама широта дихання, опуклість мелодичного рельєфу. Фіґурації арфи у вузькому діапазоні імітують звучання бандури. В репризі знову панує образ головної партії. Вона звучить концентровано, динамічно. Побічна партія також набуває нових семантичних рис.

Друга частина поглиблює ліричний струмінь симфонії. Вона написана у вільно трактованій сонатній формі без розробки. Вже перший виклад головної партії з її неповторним ритмічним малюнком, своєрідним ладовим забарвленням (гармонічний мажор) не залишає сумнівів у фольклорній генезі. Привертає увагу мелодична насиченість усіх фактурних планів, багатство мелізматичних прикрас, вибагливість метроритміки. Побічна партія (Pin mosso, G-dur) нагадує веснянку.

Третя частина (Vivo) буквально приголомшує скерцозною феєрією. Сонатна форма без розробки (головна й побічна партії не контрастують між собою), так само, як і в попередній частині, покликана створити колоритний, цілісний образ. Головна партія — легка, прозора — продовжує традиції „ельфних“ романтичних скерцо. Її другий елемент (такт 56) — веснянка — вніс у загальноєвропейську лексику симфонії національний струмінь.

Народжена побутовим романсом побічна партія (Pin lento, E-dur) ледь гальмує вільний потік розвитку, який перед репризою утворює грандіозну кульмінаційну хвилю. Фінал своєю масштабністю, розлогим, неквапним стилем викладу урівноважує цикл. І знову сонатна форма не утворює

[4] Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика.— С. 228.

конфліктної ситуації, не створює атмосфери боротьби. Так, побічна партія (такт 38) є варіантом головної — це ніжний жіночий танок. Принцип розвінчування у межах єдиної емоційної сфери лежить і в основі розробки, яка аналогічно до першої частини складається з двох розділів. Перший цілком обмежується танцювальною стихією, натомість другий впроваджує новий жанрово-інтонаційний матеріал.

У коді (такт 251) композитор використовує головну партію першої частини, що звучить імпозантно, піднесено (група мідних), утворюючи арку до початку частини.

П'ята симфонія — „Гірська" — поглиблює концепцію Третьої послідовнішою опорою на фольклорний тип лексики. Твір чотиричастинний, але порядок частин, порівняно з Третьою симфонією, інший: скерцо і ліричний центр міняються місцями. Композитор знову широко використовує сонатну форму — в першій частині як основу композиційної будови, у трьох подальших у поєднанні з рондальністю. Симфонічний цикл розгортається вельми цілеспрямовано за рахунок лейтмотиву (тема вступу першої частини), що виконує значні драматургічні функції в усіх частинах, а також істотно впливає на інтонаційний зміст тематичного матеріалу. Що ж являє собою лейтмотив? Це досить складна за будовою тема. Її перший елемент — синкопована ритмоінтонація танцювального походження (валторни); другий елемент — більш пластичний (струнні і дерев'яні духові на тлі валторн і фаготів); третій — скерцозно-грайливий (pizziccato струнних). Очевидно, що така міра семантичної диференціації зумовлює можливість часткового проведення лейтмотиву в кожній з частин. Так, сповнена енергії та сили головна партія виростає з першого елементу лейтмотиву; ладова основа цікава поєднанням двох тетрахордів: лідійського та міксолідійського.

Побічна партія (соло англійського ріжка на тлі струнних) звучить як сумний спомин. Незважаючи на яскравий контраст до попереднього образу, ця тема своїм походженням також зобов'язана лейтмотиву. Зв'язуюча і завершальна партії майже цілковито „розчиняються" у загальних формах руху. Ідея розробки полягає у загостренні контрасту між дієвою сферою лейтмотиву і лірикою побічної партії. Згідно з тим і розподіляються акценти між трьома симетрично розміщеними розділами (дія-лірика-дія) розробкової частини.

Реприза безпосередньо продовжує розвиток активної образної сфери, створюючи грандіозну хвилю динамічного піднесення. Усі периферійні образи, зокрема завершальну партію, суттєво скорочено; побічна партія звучить в однойменній тональності. Особливого концептуального значення набуває кода, де з пафосом декларується лейтмотив, а перед заключними акордами з'являється елемент ліричної побічної партії. Таким чином торжествує ідея гармонійного злиття контрастних образно-емоційних сфер.

Друга частина — скерцо; саме семантика гри тут виступає яскравою антитезою до попереднього етапу циклічного розвитку. Тематичний матеріал як рефрену, так і епізодів скерцо походить із лейтмотиву (третій елемент).

Третя частина (Adagio) — Ноктюрн — ліричний центр симфонічного циклу. Цікаво, що композитор в умовах повільного темпу використовує форму рондо-сонати. Головну партію (рефрен) задушевно „проспівує" дует віолончелей і альтів. Своєрідність ладового забарвлення (лідійсько-міксолідійський лад із розщепленою терцією) робить цю тему повсюдно впізнаною. Подальші проведення рефрену доручено скрипкам та дерев'яним

духовим. Прийом луни надає образу таємничого, казкового забарвлення. Побічна партія (тричастинна форма, фа-мінор), як це часто буває у Сімовича, сприймається як варіант головної; соло валторни підкреслює романтичний колорит, викликає аналогію з деякими сторінками симфоній австро-німецьких романтиків. Центральний епізод не порушує атмосфери розповідности. Тут також використано лейттембр валторни.

Фінал (Allegro) традиційно завершує симфонічний цикл картиною народного свята. Логічно, що саме в цій частині жанрово-інтонаційні джерела найбільш безпосередньо наближаються до гуцульського фольклору. Головна партія (C-dur, лідійсько-міксолідійський лад) — запальний, стрімкий танок; побічна (d-moll, гуцульський лад) — гуцульський мотив; центральний епізод (Tembo di Kolomyika) — коломийка. Яскравість жанрових асоціацій посилюється напрочуд влучно знайденим тембровим забарвленням. Реприза статична, вона складається лише з одного проведення теми-рефрену. Генеральною кульмінацією циклу виступає кода, яка синтезує найяскравіші тематичні елементи всіх попередніх частин.

Шоста симфонія серед інших стоїть дещо окремо. Емоційний стрій партитури вельми насичений, навіть експресивний, образність вибаглива, психологічно деталізована. Цикл, на відміну від двох розглянутих уже симфоній, є значно лаконічніший, сконцентрований — як на рівні цілого, так і в межах кожної частини. Шоста симфонія тричастинна, де перша — сонатне алеґро, друга — скерцо, третя — повільний фінал. Отже, семантична програма жанрового інваріанту симфонії містить лише три грані концепції Людини: дію, споглядання, гру[5]. Цікаво, що в розміщенні скерцо автор виявляє певну композиційно-драматургічну стабільність. Лірико-елегійний фінал надає циклу рис розімкнености, навіть деякої незавершености. Звідси й розподіл смислових акцентів, де самодостатньо і вичерпно постає перша частина, а друга і третя утворюють нову фазу драматургічного розвитку, ніби незалежну від попередньої, причому кожна з частин наділена яскраво індивідуалізованим тематизмом. Стремління до інтонаційного об'єднання, властивого двом попереднім циклам, цілковито відсутнє. Остання тенденція урівноважується зростанням ролі репризности у формотворенні, що ґрунтується на підкреслено традиційних засадах симетрії, повторности, періодичности тощо.

Насамперед зупинимося на процесі драматургійного становлення першої частини, яке вирізняється високим рівнем інтенсивности. Композиційне рішення досить просте. Пружний, карбований ритм відразу надає енергійности головній партії (C-moll, струнні), що уособлює активне вольове начало. Мелодична лінія рвійна, вона складається з кількох мотивів, відокремлених паузами. Схвильований, імпульсивний настрій посилює і нереґулярна ритмічна акцентність, і ориґінальний ладовий колорит (гуцульський лад із підвищеними IV і VI ступенями). У результаті досить тривалого варіантного розвитку виникає новий образ: наспівний, поетичний. Отже, головна партія постає як багатопланова, внутрішньо контрастна побудова.

Невелика зв'язка на загальних формах руху цілком вичерпує напруженість, готуючи появу побічної партії. Кантиленна, просвітлено-спо-

[5] Арановский М. Симфонические искания. Исследовательские очерки.— Л., 1979.— С. 24.

глядальна (дерев'яні духові), вона ніби виринає з розкішної „декорації" супроводу (арфа, струнні). Завершальна партія також лірична за емоційним змістом — хорал валторн на тлі відлуння струнних ніби „підслуханий" у Шуберта. Розробка за послідовністю викладу тематичного матеріалу повторює експозицію, однак усі образи постають значно переосмисленими. Неухильну спрямованість до кульмінації можна визначити як „драматургію мети" (за М. Арановським), причому спостерігається вельми цікавий, майже скрябінський прийом неухильного сходження до кульмінаційної вершини з подальшим несподіваним спадом. Друга кульмінаційна хвиля — осередок лірики, образ побічної партії. В основі третьої розробкової хвилі — хорал валторн, що звучить піднесено, урочисто. Цьому сприяють густота акордово-фактурного викладу, розлогий мелодичний рельєф.

Реприза спочатку постає як тематично і тонально неточна: головна партія перетворюється на грізний могутній імператив, побічна також набуває піднесено-героїчного забарвлення. Лише зосереджений, неквапливий поступ завершальної партії, здавалося б, перемикає музичний плин в епіко-ліричну сферу. Однак цей підсумок не є остаточний.

Отже, драматургія сонатної форми першої частини розгортається за драматичними законами, через гострі зіткнення контрастних образних сфер. Якщо в головній партії уже при експонуванні загострюються драматичні риси, то ліричний образ побічної набуває героїчного звучання лише у прикінцевій фазі розвитку.

Друга частина — скерцо. Летюче, стрімке, танцювальне. Відчуття прозорости фактурі надає характер оркестровки: струнні staccatto та духові у високому реґістрі. Тріо складної тричастинної форми яскраво контрастує з попереднім образом. Хорал валторн на тлі арфи нагадує прикінцеву партію першої частини. Скерцозний елемент не зникає цілковито, його уособлює незмінний остинатний фон — п'ятизвучний мотив у низькому реґістрі. Поступово хоральну тему тріо витісняють скерцозність, моторика, яка щоразу прискорює свій „біг" і приводить до репризи.

Третя повільна частина постає як ще одна контрастна грань концепції. Фінал не вирізняється масштабністю. Не вражає він і глибиною драматичних подій. Автор тут майже не послуговується сонатністю, обираючи так само, як і в попередній частині, складну тричастинну форму. Крайні розділи (As-dur) двотемні, пісенно-ліричні за своєю жанровою генезою. Середній розділ (cis-moll) формує образ, позначений епіко-героїчними рисами. На тлі „грізної" остинатної пульсації усього оркестру спочатку в духових (кларнет-валторна), а згодом у струнних звучить енергійна піднесена тема. Героїчного забарвлення їй надають початкова квартова інтонація, гуцульський лад, карбованість ритміки. Реприза органічно продовжує розробку без ніяких цезур та предиктів. Загалом репризний розділ дещо модифікує контури експозиції, масштабно побільшує їх. Загалом тенденція ліризації фіналу видається доволі симптоматичною і дає змогу визначити жанровий зміст симфонії як лірико-епічний.

Задум Сьомої симфонії Р. Сімовича також пов'язаний з епосом. Композитор-літописець створює панораму майже завершених картин, не пов'язаних із наскрізною „сюжетною" лінією. Звідси відсутність гостроконфліктних ситуацій, напруженого темпоритму розвитку. Автор знову звертається до чотиричастинного повнометражного симфонічного циклу. Драматургічними віхами виступають крайні частини, тоді як середні тра-

дицiйно вiдiграють функцiю „вiдстороненнядії". Типовою для симфонічного мислення Р. Сімовича виступає тенденція інтонаційного об'єднання частин циклу. Так, очевидною є спорідненість між зв'язуючою партією першої частини і головною партією фіналу, між темою рефрену другої частини та побічною партією фіналу. В усіх частинах композитор послуговується підкреслено-традиційними композиційними принципами.

Першу частину (Poco agitato) написано в нормативній сонатній формі, що розвивається напружено, драматично. Розвиток розпочинає лаконічний вступ, що відразу вводить в атмосферу стривожености. Цікаво, що матеріал вступу не концентрується у чіткій завершеній темітезі. Навпаки, автор створює імпровізаційну хвилю, на гребені якої з'являється головна партія (Allegro moderato). Її характеризують декламаційність, вибагливість метро-ритму, перманентна кульмінаційність, тобто яскраво виражені риси романтичної поетики. Натомість побічна тема (fis-moll) постає як структурно замкнена, чітко побудована. За жанровими джерелами — це український солоспів. Завершальна партія являє собою уже знайомий нам за попередніми симфоніями Р. Сімовича хорал.

Розробка розпочинається відразу з кульмінації (Allegro moderato). Стрімкий, імпульсивний темп зберігається упродовж центрального розділу сонатної форми. Три розробкові хвилі не вносять гострої антиномічности в „сюжет" першої частини. Увага автора зосереджується не на якісних перевтіленнях вихідних тематичних персонажів, а на суто зовнішньому „декоративному" їх переоздобленні, причому основний смисловий акцент припадає на третю кульмінаційну хвилю (a tempo, cantabile), де „розквітає" лірична зв'язуюча партія.

Реприза (Allegro moderato), порівняно з експозицією, більш концентрована. Тематичний матеріал тут викладено з урахуванням тієї міри динамізації, яку він набув у розробці.

Друга частина (Vivace, D-dur) — скерцо. Форму рондо з двома епізодами побудовано на кшталт п'ятичастинної сюїти, де скерцозна сфера постійно зіставляється з ліричною. Тема рефрену, викладена струнними divisi на 7/8, не має чіткого завершення; її експозиційний виклад невіддільний від подальшого процесу розвитку. Перший епізод містить одну з найпривабливіших ліричних тем усієї симфонії. Своєрідного колориту їй надає ангемітонна ладова основа; фольклорні асоціації поглиблює періодична поява в партії віолончелей пустої квінти. Образно-жанрові джерела другого епізоду також не викликають сумнівів щодо фольклорного походження.

Третя частина (Andantino E-moll) у драматургії циклу є коротким „ліричним відступом", сумною згадкою про минуле. Тричастинна форма не використовує можливостей зіставлення контрастуючого матеріалу. Так, крайні розділи репрезентує кантиленна, широкого дихання тема; центральний розділ також являє собою сповнену душевного смутку тужливу ліричну пісню.

Фінал (Allegro moderato) вирішено більш традиційно, порівняно з іншими частинами; його тематичний матеріал також має відбиток вторинности. Так, другий інтонаційний елемент головної партії майже дослівно збігається із зв'язуючою партією Першої частини, побічної партії з рефреном другої частини. Загалом тема, що відкриває фінал, внутрішньо

нестійка, жанрово неоднорідна: перший елемент — героїко-патетичний, другий — скерцозний. Початок розробки не підкреслюється: композитор вичленює характерні інтонаційні звороти побічної партії (тріольні мотиви зі спадним пунктирним ходом), проводить їх імітаційно. Поступово розробковість виявляє себе дедалі інтенсивніше. В зоні кульмінації з'являється нова тема-танок (/6/8/, гуцульський лад). Це і є оптимістичний висновок фіналу. Однак подальший розвиток виявляє нові семантичні грані вже знайомих образів. Так, у репризі нейтралізується вихідна мозаїчність мотивів, скерцозність цілковито „розчиняється" у драматичному звучанні головної партії.

Кода дещо несподівано завершує симфонічний цикл, підкреслюючи вагомість драматичного компоненту. Однак згідно із законами епосу останнім акордом виступає блискучий H-dur'ний акорд.

Загальний погляд на етапи становлення концепції Сьомої симфонії підтверджує думку про наявність епічної домінанти в кожній симфонічній партитурі львівського композитора. Р. Сімович у кожній із коротко розглянутих симфоній знаходить свіже, оригінальне вирішення оптимістичної концепції. Логічно виникає проблема жанрової природи симфонічного мислення львівського Майстра в еволюційному контексті національної симфонічної традиції. Якщо неповторно-індивідуальна позиція Б. Лятошинського виявляється переважно через конфліктно-драматичний тип симфонічного узагальнення, а Л. Ревуцького — через ліpико-епічні принципи інструментальної драматургії, то симфонії Р. Сімовича постають як синтетичне явище. Епос, лірика, драма — умовна категоріяльна тріада, якою ми можемо лише конкретизувати логіку розвитку ідеї в кожному окремому творі.

З одного боку, симфонії Р. Сімовича побудовано за законами епосу. Автор намагається відтворити духовний світ українського народу в неподільності загальнолюдських та індивідуальних цінностей. Як зауважує І. Солертинський, „епос — це лірика, але не окремої особистости, а цілого народу, цілої культури, лірика, що зв'язана з національно-героїчним минулим"[6]. Епічні риси мислення композитора відчуваються на різних рівнях організації симфонічної форми, у тому числі і в організації циклу „вищого порядку". Сім симфоній Р. Сімовича постають як система, підкорена стрункій еволюційній логіці, що живиться єдиним епічним коренем. Домінуюча епічна орієнтація вступає у різні варіанти взаємодії з драмою і лірикою, насичується психологізмом, філософічністю. В останніх двох симфоніях відчувається поєднання епічної „оправи" з драматичним наповненням. Авторові близькі картинність, жанровість, лірична споглядальність, що уможливлює паралелі із стилем Л. Ревуцького та російськими „кучкістами".

Попри всю багатогранність образно-емоційного спектру симфоній Р. Сімовича в ньому виділяються дві сфери: лірична витонченість та епічна широта, невід'ємна одна від одної. Психологічно заглиблену сферу завжди доповнює поетично одухотворений звукопис, пов'язаний із пейзажністю. Характерною рисою музичної мови Р. Сімовича є яскравий, повнокровний мелодизм; пісенно-танцювальна природа більшости тем визначає яскраву рельєфність, опуклість емоційного змісту. Головні партії перших частин ліpико-епічних Третьої і П'ятої симфоній втілюють опти-

[6] Соллертинский И. Исторические типы симфонической драматургии // Музыкально-исторические этюды.— Л., 1963.— С. 309.

містичну ідею; їх репризні проведення ще раз підкреслюють світлу енергію образу, виступають завершальним етапом його монументалізації. У симфоніях епіко-драматичного спрямування процес тематичного розвитку складніший. Виклад головних партій сонатних форм, як звичайно, попереджується вступом. Утворюється перший етап зіставлення контрастних образних начал, після чого головна партія постає як кульмінаційний прояв драматичного імпульсу. Таким чином, уже в межах експозиції виклад основних тем набуває рис розробковости. Вагомим фактором є також динамізація головної партії у репризному проведенні.

Побічні партії симфоній Р. Сімовича здебільшого є втіленням гармонії (Третя симфонія). Іноді вони наближаються до мелосу українських дум (Сьома симфонія) чи викликають асоціації з пейзажністю (П'ята і Шоста симфонії). Незважаючи на підкреслено ліричну природу побічної партії, вони аж ніяк не випадають із загального процесу розвитку.

Принципи побудови розробок спільні для усіх симфоній, а саме — створення галереї картин, що „декорують" тематизм експозиції. Можна виділити три типи розробок:

1) розробка, в якій переважно розвивається матеріал головної партії.

Унаслідок того форма „виростає" з однієї основної теми, а побічна партія відіграє роль контрастного епізоду (перша частина Третьої симфонії);

2) розробка, що за своїм планом повторює експозицію (перша частина Шостої симфонії);

3) розробка, що заснована на процесі взаємопроникнення тем експозиції (перша частина П'ятої симфонії).

Репризи переважно статичні і виконують роль підсумовуючу функцію, що врівноважує. Симфоніям епіко-драматичного плану властиві коди-кульмінації, тоді як у лірико-жанрових симфоніях вони статичніші. Так, у Шостій симфонії кода постає як реквієм, у Сьомій же кода символізує досягнення гармонії після драматичних подій розробки.

Повільні частини є осередком лірики, яка позбавлена суб'єктивної відвертости. Р. Сімович тяжіє до відтворення образів зовнішнього світу, природи, роздумів про минуле, про долю народу. Найбільш яскраві зразки — третя частина — Adagio — Шостої симфонії, квінтесенція ліричної сфери в циклі; Adagio П'ятої — своєрідний ноктюрн. Загалом повільні частини відновлюють ту образну атмосферу, яка властива побічним партіям перших частин. Для скерцозних ланок симфонічних циклів Р. Сімовича характерна форма рондо — за винятком Шостої симфонії, де скерцо написане у тричастинній формі.

Фінали симфонічних циклів Р. Сімовича завжди втілюють життєстверднє начало, силю людського духу. Вони побудовані приблизно за однією моделлю (виняток становить Шоста симфонія, цикл якої складається лише з трьох частин). Це, як звичайно, картини народного свята, причому як для епіко-ліричних, так і для епіко-драматичних симфоній характерний єдиний тип фіналів. Це найважливіший етап драматургічного становлення, який синтезує інтонаційний зміст циклу. Так, у кодах Третьої і П'ятої симфоній звучать ремінісценції тем із перших частин. Осібно стоїть тричастинна Шоста, де третя частина — Адажіо. Це зумовлено трагедійним змістом першої частини, яка істотно впливає на образне рішення подальших. Святковий фінал був би тут недоречний, тим паче, що його роль

бере на себе тріо другої частини, де панує тема гуцульського мотиву (саме фольклорна стилістика властива більшості фіналів).

Отже, у драматичних принципах побудови симфонічного циклу Р. Сімович зберігає класичні традиції, властиві українським майстрам старшого покоління, зокрема Л. Ревуцькому. З найбільшою очевидністю це відчувається у трактуванні сонатного алеґро і фіналів. Двом останнім симфоніям властивий інтенсивний розвиток, спрямований на коди-вершини циклічного руху.

Ще одна риса індивідуального композиторського стилю Р. Сімовича, яку вважаємо вельми важливою, — самобутнє використання фольклорних джерел. „Введення західноукраїнського, зокрема гуцульського фольклору в симфонічні полотна було новим відкриттям української симфонічної музики. І пріоритет тут, безперечно, належить композиторам так званої львівської композиторської школи“, — зауважує А. Терещенко[7]. Теми пісенного або танцювального складу — авторські або запозичені — присутні в кожній симфонічній партитурі Майстра. Слід зазначити, що Р. Сімович досить рідко звертається до прийому цитування. Винятком є Перша „Гуцульська“ симфонія, де можна впізнати автентичний фольклорний матеріал: пісні „Закувала та сива зозуленька в обочі во Львів“, „У неділю рано то не синє море грало“, „Ой попід гай зелененький ходить Довбуш молоденький“.

Загалом жанрово-інтонаційні джерела симфонічного тематизму Р. Сімовича досить різноманітні. Ці пісенні та інструментальні жанри Гуцульщини, Лемківщини, Буковини. І все ж найбільше композитор тяжіє до гуцульського фольклору, що позначається на ладо-тональних, метро-ритмічних особливостях музичної мови — широкому використанні гуцульського ладу (у мажорі — високий IV і низький VII ступені, у мінорі — високий IV і VI ступені), мелізмів (форшлаги, трель), особливо при завершенні найменших синтаксичних побудов*. Вкажемо також на характерний імпровізаційний тип викладу, синкопованість, мінливість акцентів тощо. Як приклади можна навести головну партію першої частини П'ятої симфонії, теми з другої і третьої частин цієї ж симфонії, тему епізоду з другої частини Сьомої симфонії.

Окреслимо конкретніше танцювальні джерела тематизму симфоній Р. Сімовича. У фіналі Третьої симфонії автор використовує ритмоінтонації східноукраїнського танцю — козачка, у фіналі П'ятої — коломийки. Не менш важливим інтонаційно-жанровим джерелом є історичні пісні та думи. У Першій, „Гуцульській“ симфонії — це використання цитати „Ой попід гай зелененький“; у першому епізоді рондальної форми фіналу Третьої симфонії — неквапна розповідь про давнину, близька до українських дум (арфа імітує перебори бандури). Симптоматично, що оркестровий стиль Р. Сімовича багато в чому залежний від фольклорної поетики. Чи не найпоширенішими є флейтові теми, які імітують гру на сопілці та флоярі (перша тема другої частини П'ятої симфонії, побічна партія з першої частини Шостої симфонії, деми другої і третьої частин Третьої симфонії).

---

[7] Соллертинский И. Исторические типы симфонической драматургии.— С. 33.

* Особливості використання лемківського фольклору прослідкувати не можемо, оскільки партитура Другої „Лемківської“ симфонії зберігається в особистому архіві автора.

Наслідуючи звуки трембіти, композитор використовує звучання мідної труби, зокрема валторн чи тромбонів. У Шостій симфонії подібна тема з'являється на межі експозиції і розробки, у П'ятій симфонії саме в першій частині трембітальні звуки створюють ілюзію безмежного простору Карпат з їх невід'ємним символом — трембітарем. У фіналі цієї ж симфонії трембітальна тема (соло валторн) ніби відкриває свято на полонині.

Отже, самобутність симфонічного стилю Р. Сімовича полягає не у відкритті радикально нових виразових засобів, а в синтезі відомих елементів, які набувають свіжого, оригінального звучання. Композитор, наслідуючи традиції класиків українського симфонізму, органічно поєднує специфічні закономірності національного способу мислення, зокрема стилістику, навіяну фольклором Галичини, з високими досягненнями європейського симфонізму. Саме в цьому синтезі національного і загальноєвропейського непересічне, непроминальне значення симфонічної спадщини незабутнього Р. Сімовича.

Natalia SHVETS'

THE STYLE OF ROMAN SIMOVYCH'S SYMPHONIES

The article elucidates some problems of dramaturgy and style of the symphonies by Roman Simovych, an outstanding figure in the cultural and artistic life of Halychyna. The Neoromantic features are intrinsic in Simovich's world outlook and music style. A rare wholeness and purity of soul, as well as openness of emotional expression have been the peculiar traits of his personality. The dominant epic orientation of his music is enhanced by its dramatic and lyrical quality, as well as by its psychological and philosophical depth. The composer has naturally combined peculiarities of national musical thinking with the achievements of European symphonic tradition of the 19th and the 20th centuries. This basic synthesis contributes to the high artistic value of his symphonic heritage.

Олександра ЛАНЦУТА

УКРАЇНСЬКА НЕОРОМАНТИЧНА ФОРТЕПІАННА СОНАТА

Сучасна композиторська практика висуває перед музичною наукою безліч складних і гострих проблем, адже нині, наприкінці XX століття, ґрандіозний храм музики, зведений історією світової культури, почав невпинно руйнуватися. Складні еволюційні процеси призвели до значних змін в усій системі музичного мислення. Панівною стала тенденція індивідуалізації. Пошуки атипового спричинили безмежну множинність художніх рішень, породжених ориґінальним, єдиним у своєму роді композиторським задумом.

Нове бачення світу, пов'язане з дедалі глибшим осягненням його суперечливої сутности, призвело до посилення драматургічного фактора мислення. Унікальність концепцій, а отже, і драматургічного задуму кожного окремого твору несе із собою різноманітність форм їх реалізації.

Кардинально переосмислюються традиційні композиційні структури, широко розповсюджуються анормативні, екстраординальні, іноді надзвичайно далекі від будь-яких прообразів, оскільки процес активного творчого експериментування заторкує глибинні основи формотворення.

Загострене відчуття виразового матеріалу порушило типологічну стійкість музичного жанру, який також стає предметом активних новацій. У наслідку, узалежнюючись від техніки письма, жанр із верхнього, узагальнюючого рівня художньої системи пересувається нижче, міняється місцями з рівнем компонування форми та сферою виразових засобів.

Повна відмова від інваріантної структури призводить до використання жанру лише як певного умовного знака. З цього приводу Марк Арановський зазначає: „Ніколи ще композитори не відчували себе такими вільними від обов'язків перед жанровими нормами, як у наш час, і ніхто сьогодні не посміє звинуватити автора в тому, що він назвав кантату симфонією або оркестровим концертом“[1].

Отже, усю музично-жанрову систему істотно видозмінено. При тому, як констатує музикознавець Галина Демешко, „... найбільш гостра ситуація

---

[1] Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник.— М.: Сов. композитор, 1987.— Вып. 6.— С. 7.

виникає навколо новітніх інструментальних композицій, що посідають „місце“ традиційного сонатного і симфонічного циклів“[2]. Доказ тому — і українська фортепіанна соната 70—80-х років, яка є досить репрезентативним матеріалом для систематизації сучасних проблем розвитку великої інструментальної форми.

Загалом панорама сонатних пошуків останнього двадцятиліття вражає своєю масштабністю, стереофонією контрастних способів мислення і стилів. Пошук альтернативи жанровому канону прослідковується у трьох фортепіанних сонатах Валентина Сильвестрова (1972, 1975, 1979), двох сонатах Олега Киви (1969, 1977), двох сонатах Ярослава Верещагіна (1970, 1974—1975), сонаті Євгена Станковича (1972), Другій сонаті Віталія Годзяцького (1973), Другій сонаті Якова Губанова (1975), сонаті Володимира Шумейка (1989). Представлена ними стильова палітра — різнобарвна, строката внаслідок співіснування різноманітних напрямів. Найчисельніша група творів становить сучасну неоромантичну хвилю (фортепіанні сонати В. Сильвестрова, О. Киви, В. Годзяцького, В. Шумейка). Очевидно, що дана тенденція аж ніяк не є особливою прикметою новітньої композиторської практики. Навпаки, вона глибоко вкорінена в національній музичній традиції і — ширше — у самій природі української ментальности. Адже „за одностайною думкою багатьох дослідників (М. Костомаров, І. Нечуй-Левицький, В. Липинський та ін.) українська психологічна структура вирізняється емоційно-почуттєвим характером, „кордоцентричністю“[3]. Звідси її органічне наближення до романтичного, рефлектуючого типу, що „... відносно зменшує роль раціонально-вольової компоненти у проявах національного характеру“[4]. Саме цим пояснюється відчутна перевага романтичних струменів у національній музичній традиції. Відтак і становлення національного типу жанру фортепіанної сонати у творчості Левка Ревуцького і Бориса Лятошинського стало можливим завдяки опорі на романтичний виразовий арсенал.

Віддзеркалюючи процеси глибинного оновлення національного стилю, сучасні фортепіанні сонати демонструють неоднакову міру зв'язку з національною традицією. Іноді її відчутно лише на концепційному рівні, що кореспондує з романтичним світобаченням, подекуди і в особливостях композиційно-драматургічного, інтонаційного наповнення творів. Серед фортепіанних сонат неоромантичного спрямування спостерігаються і різні підходи до вирішення жанру. Кожен із творів являє собою модифікацію, а іноді й цілковите заперечення структурно-семантичного інваріанту. Кожен із них — це щораз наново збудована жанрова, концептуальна, структурна модель, що народжує оригінальний образ сучасної драматургії. З'являються нові типи фортепіанних сонат, котрі можна визначити як сонату-монолог, сонату-діалог, сонату-полілог. У центрі нашої уваги перебуватимуть особливості композиційно-драматургічної реалізації даних нетрадиційних жанрових різновидів.

---

[2] Демешко Г. О характере функционирования сонатности в музыкальной практике последних лет // Теоретические проблемы музыкальной формы.— М., 1982.— Вып. 61.— С. 37.

[3] Храмова В. До проблеми української ментальності: Замість передмови // Українська душа.— К.: Фенікс, 1992.— С. 10.

[4] Там само.— С. 29.

Отже, і фортепіанна соната В. Сильвестрова, і Перша фортепіанна соната О. Киви демонструють тип сонати-монологу. Це визначення відображає своєрідний спосіб музичного вислову, зверненого до самого себе, до свого внутрішнього „я". Такий монолог-сповідь виявляється оптимальним для передання як філософських рефлексій, так і суто інтимних переживань.

На композиційно-драматургічному рівні монологічність означає істотне послаблення конфліктного начала на користь контрасту доповнення. Нею зумовлено і появу „тихих" прологів, завершень, кульмінацій. Відтворення прямої мови автора призводить до наскрізного типу музичного розгортання. Показовим є інтонаційно-мелодичне наповнення, що часто концентрує типово-романтичні ідіоми: півтонові оспівування, інтонації „зітхання", „ліричної сексти" тощо.

Отже, сутність „художнього „Я" (В. Медушевський) і фортепіанної сонати В. Сильвестрова визначає відчутна ностальгія за романтичною епохою. Композитор ніби відроджує лірику музики далекого минулого. Нею зумовлено прагнення зазирнути в себе, створено панівний у творі пафос самозаглиблення,самопізнання.

Однак романтичне світовідчуття В. Сильвестрова коригується сучасним досвідом. Тому лірика сонати цілковито позбавлена чуттєвості, афектації, вона навпаки — є стриманою, „цнотливою". Це філософська лірика, сповнена зосереджених роздумів. Водночас у творі є і ракурс відстороненого споглядання, що надає провідній сповідальній інтонації сонати епічного забарвлення. При тому повсюдно відчутною залишається висока одухотвореність художнього змісту, немовби підтверджуючи думку музикознавця Марини Нестьєвої про те, що „... головна тема творчости В. Сильвестрова — пошук ідеалу краси, досконалості, гармонії", „... останнє слово (у музиці композитора. — *О.Л.*) залишається чистим, піднесеним началом"[5]. Унаслідок таких своєрідних етичних устремлінь композитора в сонаті практично невідчутний подих сучасности. Водночас ніби саме болісне її відчуття породило панівний дивовижно-трепетний, ніжний ліричний образ твору. „Тиха лірика" зумовила перевагу в емоційному спектрі сонати поступового згасання, зникання, завмирання. „Семантика прощання" (В. Цукерман) визначила особливості музичного матеріалу: граничну витонченість, своєрідну мімозність.

Лірико-романтична художня концепція Першої фортепіанної сонати В. Сильвестрова міцно вкорінена в національній традиції, визначальною стильовою домінантою якої є саме романтичний пафос. Останній випливає з природи українського фольклору. Твір В. Сильвестрова ніби резонує з відображеннями в ліричній пісні станами української душі — глибокого смутку, тихої журби.

Своєрідність концепції призвела до відмови від типової парадигми сонатного циклу. Як альтернативу обрано давно апробований композиторською практикою двочастинний інструментальний цикл. Взаємодію між неконтрастними частинами визначає принцип доповнення. З інваріантного набору жанрово-семантичних амплуа збережено лише функцію першої, центральної частини і фінального резюме, причому семантичне ядро жанру обмежене єдиним образно-емоційним модусом — атмосферою

[5] Нестьева М. Творчество Валентина Сильвестрова // Композиторы союзных республик.— М.: Сов. композитор, 1983.— Вып. 7.— С. 81.

витонченої рефлексії, що раніше домінувала в повільних частинах. Так, перша частина Moderato, con molta attenzione є зосередженням власне монолога-роздуму з показом різних відтінків, етапів цього процесу. Друга частина Andantino постає як зона узагальнення, післямови, де досягнено абсолютного душевного спокою, гармонії.

І все ж анормативні риси циклічної драматургії сонати не мають ознак винятковости: мимоволі виникає далека і до певної міри символічна паралель із „Незакінченою симфонією" Ф. Шуберта. Заміна рвійного, дієвого сонатного allegro першої ч. неквапним роздумом нагадує також філософсько-зосереджені сонатні Moderato Д. Шостаковича.

Близькість образно-семантичного наповнення першої і другої частин зумовлює подібність їх драматургічної, лексичної організації. Так, поетика сонати народжена прагненням відтворити не контрасти, зіткнення образних сфер, а взаємопереходи емоційних градацій у рамках панівного психологічного стану.

Монологічний спосіб музичного вислову зумовив і особливі якості мелодики твору. Загалом вона віддзеркалює характерне для української інструментальної традиції 70—80-х років тяжіння до розспіваного мелодизму. Всупереч перманентній дисонантності активізується кантиленна плинність, еластичність. У прагненні безцезурного розвитку спостерігається момент відродження нескінченної мелодії у її цілком новому вигляді. Реалізуючи цю тенденцію першої і другої частин сонати В. Сильвестрова постає на диво співучим, по-вокальному теплим, романсовим. Прагнення композитора проспівати інструментальну мелодичну лінію зумовлює природність інтонування, гнучкість фразування, плавне широке дихання. Стиль сонати характеризується типово сильвестровською пластикою, що зберігається при поступовому русі й за наявності великих стрибків.

Винятковою смисловою концентрацією наділено початкову тематичну побудову сонати, що є ядром усього семантичного „поля" першої частини. Тема фуґи (вона ж головна тема) (Moderato, con molta attenzione, gis) відразу нагадує типові для Д. Шостаковича образи глибокого роздуму. Звідси і характерний поліфонічний тип тематизму, побудований на принципі ядра і „тематичного концентрованого розгортання" (В. Бобровський).

Однак „походження" теми не обмежується даною традицією. Її інтонаційно-ритмічна структура ґрунтується на декількох генетичних джерелах. Так, вихідний інтонаційний ембріон (низхідна інтонація великої секунди ais^1-gis^1), з якого випливає тема фуґи, відразу наголошує на розспіві як єдиному способові організації звукового матеріалу сонати. Зумовлений ним тип мелосу — підтвердження романтичної поетики сонати.

Перша інтонація великої секунди нагадує і інтонації „зітхання", і інтонації плачів-голосінь. Однак сам характер її вимови — розспів — свідчить про переінтонування. Заміна малосекундової інтонації великосекундовою, сонорне відчуття моменту зародження і затихання звуку, підкреслено обережне торкання фортепіано (PP) роззосереджують ламентозну гостроту, надають їй деякої умовности.

Початкову інтонацію продовжують два висхідні мотиви „питання". Мовна генеза розспіваних інтонацій „зітхання", „питання" дає змогу говорити про відтворення типового, зокрема для П. Чайковського, синтезу кантилени і декламаційности.

Особливості мелодики породили явище „співаючої форми“ (М. Нестьєва), де кожна мить звучання максимально мелодизована. „Співаюча форма“ зумовила тематичну насиченість кожного елементу структури, особливу плинність розгортання: це, своєю чергою, створює оманливе відчуття повної розкутости. Насправді ж усе підкорено строгому композиторському розрахунку.

Музична тканина випромінює світло (домінування високого реґістру), повітря (перевага прозорого двоголосного складу). Навіть у коротких фраґментах емоційного затьмарення не зникає відчуття легкости дихання звукового обширу.

Загалом драматурґічним фактором, що визначає пульс музичного становлення у першій частині Moderato, con molta attenzione є пошук необхідної рівноваги між напрочуд рвійними, короткими емоційними піднесеннями і тривалими зонами спаду напруження. Ориґінальна композиційна структура виникає унаслідок опори на багатолітню традицію ускладнення інваріантних властивостей сонатности законами фуґи. Перша частина Першої фортепіанної сонати В. Сильвестрова включається у ряд нових структур типу сонатних, в яких „... особливого значення набуває образно-смислова взаємодія таких планів розгортання, як ... поліфонія-гомофонія“[6]. Дана взаємодія, що реалізується у складному рельєфі фактурних змін, випливає з традиції Д. Шостаковича.

Як анормативні постають практично всі ланки сонатного процесу. Так, істотно переосмислено першу функційно-значиму фазу розвитку. Головна партія Moderato, con molta attenzione (тт. 1—66) — це експозиція і середня частина триголосної фуґи[7]. Однак властива поліфонії образна статуарність поступово набуває сонатної інтенсивности якісного росту вихідного зерна — теми фуґи.

Надалі встановлюється повна перевага гомофонно-гармонічного складу. Згідно з інваріантом експозиційний тематичний комплекс утворено на основі принципу бінарної опозиції. Тому подальша фаза драматурґічного становлення — побічна партія (тт. 67—116). Новим у сфері української фортепіанної сонати є поглиблення принципу жанрового зіставлення складових „надтеми“ (Г. Демешко). Головній темі (вона ж тема фуґи) протистоїть вальсова побічна.

Реприза першої частини сонати (poco a poco rit., т. 193) несе подвійне функційно-смислове навантаження, будучи водночас прикінцевим розділом фуґи і завершальним етапом усієї композиції першої частини, причому експозицію фуґи повторено з незначними метроритмічними змінами. Натомість новий „силует“ вальса (т. 236) постає унаслідок застосування прийому „неузгоджености тематичних і фактурних процесів“[8].

Отже, у першій частині твору діалогічна природа сонатности позначена впливом монологічного висловлювання. Не семантика „дієвости, а ... діяльність духовного, емоційно-психологічного, філософського інтелекту-

---

[6] Демешко Г. Проблема сонатности в инструментальном творчестве советских композиторов 60—70-х годов//Автореферат... канд. дисс.— Л., 1980.— С. 6.

[7] Будова фуґи: Proposta.— Т. 1—13; I Risposta.— Т. 14—24; II Risposta. — Т. 25—32; середня частина.— Т. 33—58.

[8] Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке. Художественные возможности. Структура. Функции.— М.: Музыка, 1985.— С. 192.

ального плану"[9] виявляється у центрі композиторського моделювання.

Якщо перша частина сонати сприймається як відтворення складного процесу роздумів, настроїв, то у другій (Andantino) поглиблено споглядально-філософське начало. Особливості емоційно-образного, композиційно-драматургічного вирішення зумовлено опорою на типові ознаки медитації. Урівноваженість, зосередженість залишаються незмінними протягом усього музичного становлення. Перебування в одній емоційній площині відсунуло на другий план проблему перспективи образного росту. Натомість композиторську увагу зосереджено на мові нюансів, розгортання здійснюється у межах „тихої" динамічної шкали.

Даний тип концепції, на мою думку, кореспондує з поетикою мессіанівських медитацій. Так, збігається світосприйняття обох митців — гармонійне, цілковито позбавлене моменту психологічного роздвоєння. Привертає увагу подібність у відчутті музичного часу — підкреслено заповільненого, плинного. Концентрація звучання лише у високому реґістрі фортепіано співзвучна ідеї мессіанівського „Вознесіння". На драматурґічному рівні спільною є нейтралізація принципу контрастно-конфліктних взаємин. Натомість процес образного розвитку у другій частині сонати В. Сильвестрова, як і в музиці О. Мессіана, „... подібний до кружляння образу-кристалу при висвітлюванні різних його граней без зміни внутрішньої субстанції змісту цілого"[10]. Перед нами екстраординарний, медитативний тип монодраматургії, що являє собою „... не драматургію дії, подолання, якісного перетворення, а драматургію стану, статики, перебування у певному модусі"[11].

У другій частині відчутний і вплив прокоф'євської епіки, „нової простоти". З нею збігаються прозорий двоголосний фактурний склад, діатонічна ясність звучання.

Як і в Першій фортепіанній сонаті В. Сильвестрова, монологізм Першої фортепіанної сонати О. Киви виявляється у прагненні відтворити процес роздумів із невловимо мінливими переходами між думками, почуттями. Філософічність, інтелектуальна очищеність емоції підносять музичний зміст сонати до висоти бахівського ідеалу.

Одна з особливостей поетики твору, подібно до сонати В. Сильвестрова, — медитативність. Вона народжує стани цілковитого емоційного просвітлення. Водночас накопичення внутрішньої енерґії проривається драматичними вибухами неабиякої сили. У кульмінаційних фрагментах композитор досягає справжньої трагедійности вислову.

Досить цікавою видається композиційно-драматургічна ідея твору, яка наслідує романтичну традицію концентрації циклу в одночастинності й тяжіє до наскрізного розвитку. При тому збережено зовнішні контури трифазної сонатної структури. Відмінності зумовлено тим, що в компонентному складі першого розділу форми відсутній поділ на два контрастні образи. Натомість із перших же тактів розгортається нерозчленований

---

[9] Демешко Г. Проблема сонатности...— С. 11.

[10] Орлова Е. Динамическая статика как черта образно-драматургического содержания (на примере из произведений композиторов Закавказья) // Вопросы драматургии и стиля в русской и советской музыке.— М., 1980.— С. 76.

[11] Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества.— М., 1990.— С. 117.

процес розвитку. Експозиційний виклад подається динамічно, постає в інтенсивних розробкових змінах. Одна з лаконічних побудов (a tempo, т. 40) світлим відстороненням, грайливим настроєм немовби переводить розвиток у побічну сферу. Однак маломасштабність, похідний характер тематизму суперечать тому і дають змогу трактувати її лише як нову ланку в ланцюгу безперервного становлення.

Отже, момент діалогічного протистояння у межах експозиційної фази цілком подолано, що зумовлено „крещендуючим типом монодраматургії" (В. Холопова).

Імпровізаційна свобода вислову реалізується у безцензурному, нескінченному розгортанні. Це зразок музичного розвитку на основі бахівського принципу „ядро — розгортання". При тому на противагу сонаті В. Сильвестрова звукова атмосфера твору О. Киви вирізняється хроматикою, інтонаційно-інтервальною неповторюваністю. Стиль фортепіанного письма — підкреслено графічний, лінеарний.

Аналізуючи основні тенденції композиторської творчости початку 1970-х років, Л. Раабен зауважує: „На противагу... музиці, що виражає конфлікти світу, його біль або шумний урбанізм, у творах радянських композиторів у 1970-х з'являється дедалі більше тихої музики"[12]. Очевидно, що фортепіанні сонати В. Сильвестрова й О. Киви перебувають саме в цій сфері композиторських пошуків. З ними кореспондують і Друга фортепіанна соната В. Сильвестрова, і Друга фортепіанна соната В. Годзяцького. Однак дані твори демонструють інший жанрово-композиційний тип. Тут зустрічаємо „трактування сонатности як механізму утворення багаторівневої діалогічної структури", що „випливає з діалогічної природи сонатности як якости музичного мислення"[13]. Інакше кажучи, діалогічність стає універсальним організуючим принципом, пронизує як семантичний, так і структурний рівні й утворює жанровий різновид — сонату-діалог.

У цьому плані оригінальною є „семантична структура" (В. Медушевський) Другої фортепіанної сонати В. Сильвестрова. У її основі — знову художній аналіз буття внутрішнього „я". Музичний сюжет твору можна уявити як метафору взаємодії двох форм психічного відображення: свідомої і позасвідомої. Будучи єдиною біномною системою, ця пара суперечностей перебуває у постійному динамічному взаємозв'язку. У процесі розгортання упорядковане, стійке, раціональне протиставлено хаотичному, швидкоплинному, інтуїтивному. Логос дискретности змагається з логосом континуальности. Ясне й чітке висловлювання чергується з ледь вловимими натяками, імпульсами, що швидко зникають. Отже, помітне композиторське зацікавлення складними психічними процесами, сферою позасвідомого. Це — загальна тенденція, де „... ірраціональне, стаючи самостійним умонастроєм, витісняє раціональне, стає сумірним з ним"[14].

Зіставлення сфер свідомого і позасвідомого може трактуватися як символічне відображення „... діалогічної природи самого... життя і людської думки"[15].

---

[12] Раабен Л. Новое в советской музыке 70-х годов // Современные проблемы советской музыки.— Л., 1983.— С. 28.

[13] Демешко Г. Проблема сонатности...— С. 19.

[14] Соколов О. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. Исследование.— М.: Музыка, 1992.— С. 165.

[15] Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского.— М.: Сов. Россия, 1979.— С. 49.

Отже, принципом організації провідної художньої ідеї твору є діалог. Ставши нормою „семантичного синтаксису“ (В. Медушевський), він постає і як діалог з усією романтичною добою у музичному мистецтві. Загострене „почуття пам'яті“ композитора відроджує її численні знаки. Так, скерцозний фраґмент (I фаза форми) асоціюється з мефістофельськими образами Ф. Ліста; сфера піднесеної хоральности (III фаза) — з музикою Р. Шумана, Й. Брамса. Тип фіґураційного тематизму (II фаза) ніби запозичено з фортепіанних творів Р. Шумана, Ф. Шопена*.

Емоційний настрій Другої фортепіанної сонати В. Сильвестрова напрочуд мінливий. Моменти медитативного заглиблення або навпаки — рвійного поривання зринають у ході вибагливого емоційного плину, сповненого химерних відображень, неясних асоціацій. Відтак єдино можливим способом музичного мислення виявилась квазіімпровізаційність. Поряд із нею адекватною формою реалізації художньої концепції виступила сонористика. Багата палітра сонорних барв — від шумового, наповненого, густого — до дзвінкого, блискотливого — максимально розширила експресивновиразові можливості фортепіано. Звідси й музична мова твору постає як дуже своєрідна, екстраординарна.

Так, уже в першому тематичному утворенні сонати (Moderato stringendo) помітне прагнення поринути в незбагненне. Спроба фіксації континуального потоку мислення одразу матеріалізується у музичному процесі, близькому до імпровізаційної манери розгортання.

Навдивовиж складна семантика першого образу. Він — невловимий, вельми хиткий, емоційно-багатогранний. Мимохіть виникає асоціація зі скрябінівськими образами знемоги, очікування. Йде нанизування коротких психічних імпульсів: бентежні поклики, стрімкі поривання миттєво поглинаються нерухомістю.

Перша інтонація твору — ніби поштовх, злет і водночас свого роду рамка, що фіксує звуковий обсяг твору. Музичний простір поступово виповнюють сонорні барвисті звукові комплекси: примхливі арабески, мерехтливі зблиски, іскристі звуки-крапки.

Інтервальна структура першого тематичного утворення (Moderato stringendo) імітує додекафонний принцип неповторюваности. Враження броунівського руху посилює багатопланове реґістрове розташування музичного матеріалу. Звідси — постійно відчутна об'ємність звучання. Додатковим засобом утворення наповненого музичного простору є імпресіоністичний ефект „зависаючих“ звуків. Даний артикуляційний прийом реалізує ідею ілюзорно-педального фортепіанного стилю. Уникання глибокої басової опори породжує враження повітряної невагомости тканини.

Отже, музично-просторова організація позначена злиттям усіх компонентів у єдиному об'ємному просторі, підпорядкованому вияву сонорних властивостей матеріалу. Музична тканина „живе і дихає“, перебуває у безконечному становленні й перетіканні. Принцип комплементарности породжує відчуття сумарного, гомогенного звучання. Насправді ж музична тканина — принципово дискретна, розірвана паузами. Деяка подібність до пуантилізму А. Веберна проявляється у підкресленні вагомости кожного звуку музичної тканини. Такі фраґменти Євген Назайкінський вдало виз-

* I фаза (Moderato stringendo); II (Pin mosso, ♩-112; Vivace); речитатив (Andante); III (Aminato. Moderato. Animato); IV (♩-841); IV (♩-84); V (Rubato, ma con moto).

начає як „пуантилістичну сонорність“[16].

Максимальним є метроритмічне розкріпачення, цілковите панування „нерегулярної часовимірности“ (В. Холопова). Явище поліхронії — постійної зміни часової одиниці — компенсує відсутність її рівномірного відліку. Перебільшено часті прискорення і сповільнення музичного руху — наслідок загострено-романтичної рефлексії. Постійні динамічні блукання — від ледь помітних мікронюансів до раптових спалахів енерґії — ніби покликані відтворити збуджену пульсацію свідомости.

Структурний рівень твору В. Сильвестрова, як і семантичний, визначає ідея діалогу. Звідси поява контрастної двохелементної драматургії. Однак це аж ніяк не означає свідомої опори на структурний інваріант. Навпаки, доволі масштабна одночастинна композиція є принципово далекою від будь-яких класичних норм.

Загалом графічний образ драматургії сонати постає як дугоподібний. Вершина збігається з ліричною, „тихою“ кульмінацією (Animato. Moderato. Animoto). Її обрамлення концентрує спалахи драматизму (Piumosso. Vivace), (♩-120→138). Унікальною є тривала зона кодового гальмування (Rubato, ma con moto). Її драматургічне навантаження полягає у поступовому розмиванні чітких тематичних обрисів, замиканні звучности.

Індивідуальну пластику композиційно-драматургічного рельєфу твору забезпечує принцип наскрізної процесуальности, безупинного стадіального росту вихідної інтонаційної ідеї. Таке вільне дихання композиції — результат ліричної сутности задуму сонати.

Внаслідок посилення тенденції до безперервного руху форма розмикається, її розділи позбуваються жорсткої функційної взаємозалежности. Натомість весь процес музичного розгортання постає як послідовний виклад декількох фаз. У наслідку виникає процесуальна багатофазна форма. Вона не вкладається у ніякі рамки і віддзеркалює характерну тенденцію музики XX століття до індивідуального творення форми, що вирізняється властивостями одиночности й неповторности. Форма як конкретна композиція детермінується образно-семантичним, драматургічним рівнями художнього задуму. Генеза форми Другої сонати В. Сильвестрова — романтична поемність.

Цікавим є механізм побудови фаз. Як звичайно, кожна з них містить два інтонаційно-ритмічні модуси: мобільний і стабільний, що варіантно розвиваються по лінії посилення вихідної якости. Варіантність виступає як своєрідний еквівалент „динамічного взаємозв’язку“ (Ю. Тюлін) традиційної сонатности. Звідси інтонаційний процес насичується численними мікрозв’язками. Діалогічність у формі „згоди“ реалізує прийом монтажного поєднання контрастних тематичних елементів.

Отже, основні інваріантні властивості сонатности у творі В. Сильвестрова суттєво модифіковано. При збереженні самого принципу бінарної опозиції як основи темоутворення відсутні традиційні головна і побічна теми сонати. Їх замінює місткий, діалектично-єдиний тематичний комплекс (Moderato stringendo). Водночас істотно видозмінено нормативні лінійні зв’язки між експозиційними елементами. Їх виклад максимально ущільнений.

---

[16] Назайкинский Е. Звуковой мир музыки.— М., 1988.— С. 40.

Так, першу побудову сонати (Moderato stringendo) відразу ж продовжує друга, контрастно-доповнююча. Вона ніби передає тип „... рефлективного мислення, тобто дискретного керування континуальним потоком думки“[17]. Медитативне заглиблення реалізує новий тип сонорного матеріалу — тривале вслуховування у витримані інтервально-акордові сполуки. Особливо уважно композитор стежить за поступовим згасанням, досягненням миті абсолютної тиші (див. авт. ремарку). Опора на „консонуючі сполуки (інтервал терції, квартсекстакорд) породжує алюзію хоральности і пов'язану з нею семантику рівноваги, гармонії. Відтворення двох ланок драматургічної тріади „поривання — стримування — прорив“ диктує необхідність продовження діалогу. Тому лаконічний експозиційний виклад відразу змінюється інтенсивним розвитком початкового матеріалу.

У процесі розвитку стає помітним, що композитор мислить строфічно (див. авт. ремарку). Вже перша фаза форми членується на семантично й інтонаційно відносно-завершені структури (умовним знаком поділу є тактова риска). Такий оригінальний спосіб синтаксичного поділу успадковано від пісенного жанру. Це очевидне підтвердження думки музикознавця М. Нестьєвої про прагнення В. Сильвестрова творити „форму співаючу“. Зазначимо, що пісенна строфічність як структурно-композиційна особливість є типологічною ознакою української ліричної симфонії (симфонія „Zirica“ Є. Станковича, VII симфонія В. Бібіка)[18]. Перед нами приклад зв'язкуДругої фортепіанної сонати В. Сильвестрова з даними творами, породжений їх спільною родовою сутністю.

Генеральний принцип наскрізного становлення унеможливив появу точної репризної зони. Натомість знайдено новий тип композиційного завершення, де панує атмосфера неясних споминів, асоціацій (Rubato, ma con moto).

Неоромантичні риси Другої фортепіанної сонати В. Годзяцького забарвлено в символістські тони. Поетика твору — вишукана, рафінована, піднесена до ідеальної вищої витончености. Тут панує особливий тип інтелектуалізованої лірики. Основне навантаження лягає на сферу тонкої, концентрованої психологічної деталізації. Відчутні типові символістські риси: образна багатозначність, невловимість, недомовленість.

У творі В. Годзяцького діалогічність виступає як основний організуючий принцип циклу. Двочастинна будова віддзеркалює типово символістську ситуацію: (І частина — „Порив“, II частина — „Безмовність“). Отже, контрастне співвідношення частин циклу може бути трактоване як дія і медитація[19].

Діалогічність визначає і характер композиційно-драматургічного становлення першої частини сонати (Allegretto capriccioso). Як і в Другій фортепіанній сонаті В. Сильвестрова, у її основі — „двоелементна (парна) драматургія“ (В. Бобровський). Звідси емоційний зміст першої частини („Порив“) виявляється ширшим, ніж основний образний символ. У його сфе-

---

[17] Налимов В. Непрерывность против дискретности в языке и мышлении.— Тбилиси, 1978.— С. 289.

[18] Див.: Зинькевич Е. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиций и новаторства (1970-е — начало 80-х годов.)// Дисс. ... д-ра исскуствовед.— К., 1986.— С. 277. Рукопись.

[19] Арановский М. Симфонические искания. Исследовательские очерки.— Л., 1979.— С. 20—22.

ру включається антитеза динамічного начала — статика. Загалом знову виникає фазна форма з моментом репризности.

У процесі становлення першої частини здійснено поступову диференціацію на протилежні образні сфери, що взаємодіють за принципом нерозривних динамічно взаємозв'язаних начал. Показ безперервного оновлення головного образу виявляє логіку, подібну до сонатної. Тому при істотній відмінності від структурного інваріанту дану форму можна трактувати як „функційно еквівалентну сонатній“ (Н. Рижкова), коли сонатність відіграє роль драматургічного інваріанту.

Загалом же особливості структурно-семантичної реалізації діалогічної ідеї дають змогу включити твори В. Сильвестрова і В. Годзяцького у сферу пошуку нетрадиційних форм діалогічного висловлювання у музиці XX століття.

Третя фортепіанна соната В. Сильвестрова і Соната В. Шумейка демонструють інший класифікаційний тип — сонати-полілогу. Поняття „полілогу“ до певної міри метафорично характеризує ті жанрові різновиди, які в рамках сонатного циклу об'єднують декілька контрастних семантичних та композиційно-драматургічних ідей. Даний жанровий тип узгоджується з деякими інваріантними ознаками традиційної сонати, зокрема з прагненням осмислення самої „... сутності людини в різних типах її діяльності“ (Г. Демешко).

Отже, фортепіанні сонати В. Сильвестрова та В. Шумейка сміливо модифікують жанровий інваріант. Знову його дії репрезентують лише загальні ознаки: ідея циклічної організації цілого, „протиставлення руху і статики“ (М. Арановський). Тому жанр, що раніше був для композитора жорстко детермінованою системою, тут став зоною свідомого композиторського експерименту.

Відтак як основне композиторське завдання соната-полілог висуває досягнення вищої художньої цілісности твору. Для В. Сильвестрова — це вдало знайдена ідея поєднання лірико-медитативної сонатної композиції з деякими елементами техніки музичного мінімалізму. Звідси — акцент на остинатному повторенні шістнадцяткової тріольної фіґури в її визначальній ролі для побудови цілого. Єдність циклу посилює відсутність цезур між частинами.

Загалом драматургічний задум Третьої фортепіанної сонати В. Сильвестрова — яскраве відкриття композитора. Оригінально вирішений, раніше невідомий українській фортепіанній сонаті тричастинний цикл (I ч. — Preludio, II ч. — Fuga, III ч. — Postludio (цілковито руйнує структурно-семантичний інваріант. Композиція твору виникла на основі замикання циклу прелюдія-фуґа постлюдією, що зумовило появу „тріадного композиційного ритму“ (В. Бобровський). Такий тип сонатного циклу ніби продовжує традицію інструментальних циклів.

Отже, Preludio (Moderato) — це тричастинна репризна форма, що виконує драматургічну роль вступу. Фуґа (Moderato) демонструє явище нової поліфонії XX ст. Її композиційна організація унікальна. Основна ідея криється у поступовій модуляції від стрункости, чіткости до імпровізаційної свободи розгортання. Загальний вектор розвитку спрямовано від окреслености, цілісности тематичних контурів до їх розмивання. Зазначимо, що Postludio (Andantino) — улюблений жанр В. Сильвестрова, — композитор його трактує як внутрішнє споглядання, цілковите поринання у ліричну сти-

хію. Перед нами лаконічна кода циклу, що втілює семантику прощання. Музичне розгортання йде по лінії поступової дематеріалізації звучности, повної зупинки часу. Статика, стан катарсису, відсутність цезур у музичному плині є тими специфічними ознаками нового трактування фіналів циклу, що мають романтичну генезу.

В основі концепції фортепіанної сонати В. Шумейка — знову глибоко своєрідна картина духовного буття ліричного героя. Майже експресіоністичний тип художнього мислення автора визначив опору на ірраціонально-інтуїтивні моменти осягнення світу. Монологічність, витіснивши зовнішній план дії, спричинила цілковите зосередження на відтворенні спонтанного ходу думки, невловимого процесу мислення, близького потоку свідомости. З рухом думки — її сконцентрованістю або дискретністю, імпульсивністю або неквапністю — співвідноситься і рух художнього часу. Широкий спектр психологічних настроїв — від елегійного споглядання до гігантського спалаху експресії — визначає суттєві риси неоромантичної сонати.

Образний задум сонати В. Шумейка реалізовано в чотиричастинному циклі, що його організує взаємодія доцентрових і відцентрових тенденцій. Результатом впливу перших є риси континуальности музичного становлення — виконання усіх частин attacca, лаконізм, мініатюрність (I, III, IV ч.), інтонаційна єдність музичного матеріалу, наскрізний розвиток тематизму. Звідси трансформація циклу в контрастно-складову форму. Відцентрові тенденції визначають дискретні ознаки розгортання: засоби відокремлення частин, їх образно-драматургічну індивідуалізацію.

Істотно трансформованою постає парадигма сонатного циклу: жанрово-семантичні амплуа жодної з частин не відповідають інваріанту. Загалом темпові характеристики, образно-емоційне навантаження частин демонструють перевагу медитативно-споглядального начала (перша, третя, четверта частини) над активно-динамічним (друга частина). Необхідної рівноваги між основною опозицією досягнено завдяки значному структурному масштабові другої частини (Vivace nervoso) і лаконізму першої (Zargo), третьої (Zargo), четвертої (𝅗𝅥 ≈).

Порушено і традиційні синтагматичні взаємовідносини між частинами. Принцип інверсії зумовив функцію першої частини — лаконічної прелюдії; натомість центральною, кульмінаційною постає друга частина — фуга. Ще одна особливість — подвійний фінал циклу: третя частина сприймається як образно-тематичний „конспект“-реприза розгортання музичного сюжету в першій і другій частинах; четверта частина — власне фінал, коротка постлюдія. Очевидне майже цілковите збігання структури художнього цілого сонати В. Шумейка з будовою циклу сонати В. Сильвестрова. Ці твори демонструють єдиний жанрово-композиційний тип — сонатний цикл без сонатної форми. Слід підкреслити багаторівневий характер взаємозв'язків між частинами твору В. Шумейка, де мікроцикл прелюдія-фуга творить першу і другу частини, тричастинно-репризний — першу, другу, третю частини.

Новаторські риси циклічної драматургії сонати демонструють міцне опертя на традицію: стимулом для власного пошуку став творчо осмислений досвід, з одного боку, А. Веберна, з іншого — Д. Шостаковича і Б. Лятошинського. Так, камерний масштаб твору, максимальна афористичність першої, третьої, четвертої частин циклу викликають прямі аналогії з ін-

струментальною поетикою А. Веберна. Традиція ж виконання усіх частин attacca пов'язана із симфонізмом Д. Шостаковича і Б. Лятошинського. Початок циклу повільною частиною успадковує тенденцію, родоначальник якої — Д. Шостакович. Друга частина — фуґа — продовжує тривалу традмицію взаємодії сонатного циклу з поліфонічною формою.

Висловимо гіпотезу, що в організації цілого діє і національна фольклорна традиція: циклічна будова твору певною мірою символічно збігається з типовою парадигмою уступу думи, де перша умовно відповідає зачину, друга — співомові, третя і четверта частини — кінцівці. Це явище можемо охарактеризувати як пошук типологічно національної сонатної драматургії.

Контрастні драматургічні сили сонати В. Шумейка, згідно з ідеєю полілогу, рельєфно окреслено: твір членується на чисті семантичні зони. Так, перша частина (Zargo) є зосередженням неквапного, емоційно-врівноваженого медитативно-заглибленого процесу мислення, причому кожен інтонаційний крок немовби віддзеркалює новий, несподіваний поворот думки, що позначено щораз іншим емоційним забарвленням. У тематичній економності, максимальній увазі до кожної деталі музичного тексту, скульптурному вирізьбленні ритмічними, артикуляційними засобами кожного звуковисотного вигину проглядає пуантилістична манера письма А. Веберна.

Відтворюючи континуальний потік свідомости, друга частина — триголосна фуґа — вражає надмірною температурою експресії, надшвидкісним, спазматичним темпоритмом розгортання. В основі драматургічного рельєфу — ідея неухильної динамізації. Звідси нетрадиційне композиційне вирішення. Структура відтворює типову тричастинну схему, індивідуалізація полягає у винятковості функцій інтермедій — розмежування фаз. Лаконічні зони спаду напруження постають свого роду засобами її інтенсифікації унаслідок протиріччя між векторним, розімкненим характером динаміки попередньої фази і моментом його відсторонення.

Яскраво оригінальними постають функційне навантаження та драматургічна організація третьої частини (Zargo). Опираючись на романтичну традицію синтетичного фіналу, композитор будує перше лаконічне резюме твору (34 такти) лише на ремінісценціях тематизму першої і другої частин. Полярність відтворених у сонаті психологічних станів немовби потребувала узагальнення — відкритого зіставлення вихідної образно-тематичної диспозиції циклу. Контрастні начала виявляються діалектично взаємопов'язаними — у неквапному плині думки криється вибуховість континуального потоку свідомости.

Повторення основної диспозиції усе ж є недостатнім для завершення музичного сюжету. Четверта частина — коротка композиція-кода — знову повертає тихий, неквапний хід роздумів, забарвлений у скорботні тони. Весь процес музичного становлення не залишає сумнівів у своїх глибинних фольклорних джерелах: нерегламентованість, спонтанність висловлювання, речитативний тип мелодики з акцентованими секундовими інтонаціями голосінь доповнює рубаний характер метроритмічної організації. Окрім того і квазіімпровізаційний тип музичного розгортання у першій і другій частинах (на основі варіантного проростання мікромотивів) укорінено в інструментальних імпровізаціях народних музик. При тому такі особливі якості фортепіанної фактури, як графічна окресленість ліній, точність і чіткість їх конфігурацій випливають із стилістичних особливостей музики С. Прокоф'єва. Тому і звуковий образ фортепіано відтворює не романтичну традицію співучого, педально-обертонового звучання, а ударного,

безпедального як основного принципу інструментальної поетики С. Прокоф'єва, І. Стравінського, Б. Бартока. Важливий засіб посилення експресивної виразности твору — багата сонорна палітра від „пуантилістичної" до „магнетичної" (Є. Назайкінський).

Сучасна українська фортепіанна соната демонструє нові, оригінальні жанрово-композиційні типи. Об'єднуючим началом нетрадиційних варіантів стала загальна філософсько-семантична програма сонатного жанру, в центрі якої — проблема Людини і її місця у системі Всесвіту. При цьому основне драматургічне навантаження лягає не на об'єктивний, реальний план дії, а переноситься у складну внутрішньопсихологічну сферу. Звідси й очевидна перевага ліричного роду художньої організації. Образно-семантичному антагонізмові сонати-драми тут протиставлено множинність емоційно-психологічних станів. Активну дієвість, стрімко спрямовану в майбутнє, замінено неквапним переживанням мінливого теперішнього. Водночас інтроспективний план вислову позбавлено гострого суб'єктивізму. Спалахи драматизму виростають не з конфлікту, боротьби, оскільки відсутня їх основа — суперечність. Вони є ніби вершинами кількісних накопичень у становленні ліричного монообразу.

Пошук нових драматургічних закономірностей супроводжувався переосмисленням парадигми сонатного циклу. Нормативним стало стиснення семантичної програми до „... ядра-опозиції дія — медитація"[20]. При цьому композиторську увагу спрямовано на подолання циклічної дискретности, досягнення композиційної континуальности, безперервности інтонаційно-драматургічного процесу. Цим зумовлено використання принципів фазної форми.

Новим жанровим варіантам властива „прихована форма конфлікту (це головна конструктивна риса лірики)", „... контраст розвитку (термін А. Карклиня), що виникає у результаті поступової багатофазної варіантної зміни вихідного образу"[21]. Звідси — істотна модифікація інваріантних властивостей сонатности. Виникає нова сонатність, яка заперечує логіку причинно-наслідкових зв'язків і набуває багато нових властивостей. Це результат активного процесу творення жанру, відкриття його нових художньо-моделюючих можливостей. Жанр фортепіанної сонати залишається чутливим „барометром" зрушень у художньому світовідчутті часу.

Olexandra LANTSUTA

THE UKRAINIAN NEO-ROMANTIC PIANO SONATA

The works of modern Ukrainian composers, such as Valentyn Syl'vestrov, Oleg Kyva, Vitalij Hodziats'kyj, Volodymyr Shumejko, are given as examples of researching into the contemporary state of the Ukrainian piano sonata. Neoromantic in their style orientation, these compositions demonstrate symptoms of modification. Sometimes they show utter inconsistency of their structural semantic invariant. This new genre of composition encompasses the types such as sonata-monologue, sonata-dialogue, sonata-polylogue. Peculiarities of the non-traditional types are analyzed on the dramaturgic level of the work.

[20] Арановский М. Симфонические искания...— С. 46.
[21] Зинькевич Е. Украинская симфония... — С. 242. Рукопись.

Богдан СЮТА

ДЕЯКІ ПИТАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНО-СТИЛЬОВОЇ СПЕЦИФІКИ МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ 1970—1980-х РОКІВ (КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ТВОРИ)

Значне розширення тематично-образного діапазону й зростання концептуальности камерно-вокальних творів у 70—80-ті роки призвело до розбудови їх жанрових різновидів і викликало появу великої кількости індивідуально-авторських інваріантів. Уже в 60-ті роки спостерігається процес втрачання типологічної стійкости жанру-роду, прагнення до утворення жанрових гібридів, які б найповніше відповідали творчому задумові автора, гнучко реагували на найменші його зрушення. „Жанр стає своєрідним полем, де співіснують, борються різні думки, де зустрічаються декілька ідей, що сперечаються за першість"[1]. Остаточно формується нова стильова і жанрова концепція. Жанр починає розвиватися як явище множинне, дифузне, відкрите.

Особливості організації жанрових структур

Оновлення змісту й драматургії творів позначилося на всій системі жанрових структур. Дуже чітко вималювалися дві найсуттєвіші тенденції цього оновлення. Це розростання жанру і прагнення до утворення понаджанрів (термін М. Лобанової), як звичайно, на рівні циклічних форм. Протилежна тенденція стосується способів внутрішньої організації циклу.

Тенденція розростання жанру не є новою в історії європейської музики. Прагнення до творення понаджанрів спостерігаємо вже в багатьох творах композиторів XIX ст. (серія „Мефісто"-творів Ф. Ліста, оперна тетралогія Р. Вагнера, оперний триптих Дж. Пуччіні тощо). Але тільки у другій половині XX ст. починають з'являтися твори, у яких це прагнення цілковито реалізується завдяки саме відкритості й дифузності жанрової основи,

---

[1] Лобанова Н. М. Музыкальный стиль и жанр // История и современность.— М., 1990.— С. 162.

стильовому плюралізмові. 60—70-ті роки є якраз тим періодом, коли такі прагнення стають особливо актуальними, а ця тенденція стала однією з визначальних у творчості більшости композиторів Європи. Досить згадати такі понадцикли, як Перший скрипковий концерт — Десята симфонія — Восьмий струнний квартет Д. Шостаковича, Перший віолончельний концерт — опера „Втрачений рай" — „Магніфікат" К. Пендерецького.

„Контати" — „Каре" — „По небесах мандрую я..." — „Мантра" К. Штокгавзена. Такі понадцикли характеризуються великою ємкістю і гнучкістю жанрового поля, його ієрархічністю. У домінуючій жанровій системі твору співіснують дрібніші жанрові вкраплення, жанрові осередки. Пам'ять жанру при сприйманні дає змогу оперувати ними як своєрідними персонажами, дійовими особами. Це дає можливість максимально розширювати художні можливості творів, використовуючи прийом багаторівневости розкриття авторської концепції.

Заслугою українських композиторів є те, що вони перенесли принцип розростання на камерно-вокальні жанри. При тому понадцикли мають своїми складовими частинами як твори різно-, так і моножанрові[2].

Так, у творчості В. Сильвестрова в 70—80-ті роки реалізується задум великого понаджанру, що складається з трьох об'ємних пісенних циклів: „Тихі пісні" (1974—1976) — „Прості пісні" (1974—1981) — „Ступені" (1980—1982). До них прилягає цикл „Чотири пісні" на вірші Р. Мандельштама (1982), що становить своєрідний епілог — післямову цього понадциклу. Жанровою основою усіх „частин" є пісенність. Але ця лірико-медитативна пісенність, що є узагалі характерною рисою творчого мислення композитора, не унеможливлює використання елементів інших жанрів на нижчих структурних рівнях. Це робиться виважено, з орієнтацією на синтез літературних та музичних жанрів, що віддзеркалює найтонші зв'язки слова і музики у творі. У „Тихих піснях" — одній з найяскравіших частин понаджанрової єдности — і англійська балада („La Bell Dame sans mersi" на вірші Дж. Кітса), і лірницький епос („Прощай, світе, прощай, земле..." на вірші Т. Шевченка), і хорал („Хорал" на вірші Ф. Тютчева), і ода („Ода" на вірші О. Мандельштама) переплавлені у творчій лабораторії автора й подані в „опісененному" вигляді. Жанр пісні бачиться композитором найбільш відповідним загальному романтичному строєві художнього мислення. Й саме тому „поети, що зустрілися у „Тихих піснях", постають як однодумці, а всі пісні, як одна пісня про спрагу ідеалу"[3]. Такою єдністю відзначаються й інші частини понадциклу, що також поєднують у собі різні драматургічні функції жанру на різних рівнях.

Цікавим є і те, що якраз у даному разі маємо справу з діалектичним поєднанням обох тенденцій оновлення жанрової структури. Найбільш показовою у цьому розумінні є перша частина понадциклу „Тихі пісні". Цей твір складається з 23-х пісень (в автографі — 24), що згруповані в чотири мікроцикли. Ці останні утворюють, з одного боку, умовні центральні пункти роззосередженої драматургії твору. З другого ж боку,

---

[2] Схожі процеси спостерігаються і в камерно-інструментальній музиці. Див.: Зінькевич О. Маршрути творчих пошуків: Камерно-інструментальний ансамбль // Музична критика і сучасність.— К., 1984.— Вип. 2.— С. 64—66.

[3] Нестьева М. Н. Творчество Валентина Сильвестрова / Композиторы советских республик.— М., 1983.— Вып. IV.— С. 119.

вони є етапами розвитку дуже специфічно реалізованої фабульної драматургії, полем дії якої є внутрішній світ людини, через який фокусуються культурні шари минулого. Відсутність зовнішньої подієвости й домінування медитативности (це підкреслено й спільністю смислових, сюжетних мотивів, настроїв) викликала необхідність використати як один із дійових засобів драматургії течію музичного часу. Безперервність розгортання матеріалу, його стилістична й інтонаційна однотипність, тональна злитність, максимальне наближення до культурних шарів минулого, дуже знайомих і близьких, у поєднанні з тихою субтельністю і найтоншими мікродинамічними нюансами призводять до поступової нівеляції реального часового пласту, його вилучення зі свідомости слухача, котрий починає сприймати течію художнього часу як маленьку часточку вічности. Групи пісень, мікроцикли служать своєрідними опорними точками в океані культурного безмежжя і вічних ідей. Течія музичного часу кожного мікроциклу є дещо відмінна й перебуває у залежності від фабульного навантаження і подієвого насичення. Пісні першого мікроциклу досить диференційовані й у дечому навіть контрастні (у рамках єдиного елегійного настрою). Цей цикл найбільше насичений подієвістю і потребує частішого перемикання уваги з однієї події чи персонажа на інших. Це створює ілюзію часової рухомости. У другому мікроциклі сталість течії часу порушується, то сповільнюючись, то прискорюючись відповідно до аспектів та градацій розкриття порухів душі ліричного героя, переливів почуттів. Основна думка тут — прагнення до недосяжного ідеалу, його пошуки. Третій мікроцикл виконує роль своєрідного інтермеццо. У ньому відбувається відстоpонення й без того мінімальної дії. Течія часу тут цілковито сповільнена. Й відразу ж логічно виникає завершальний, четвертий мікроцикл. Відчуття реального часу в ньому остаточно витіснене. Слухач відчуває себе у морі вічності, у королівстві єдиної і вічної людської культури і, слідом за автором, усвідомлює себе частиною цієї величі. Дві останні пісні виконують функцію фіналу циклу, причому коли „Ода" є філософським узагальненням, підсумком попереднього розвитку (й четвертого мікроциклу зокрема), то „Постлюдія" виступає у ролі коди цілого циклу, своєрідної авторської післямови-подяки.

Кожна з пісень циклу виконує подвійну драматургічну функцію — на рівні цілого й на рівні мікроциклу. Такий дуалізм драматургічної функції дає змогу авторові досягнути органічної єдности декількох рівнів драматургії: поверхневого, фабульно-подієвого й глибинного („наддраматургічного"), філософсько-медитативного. Це суміщення рівнів різнотипних драматургічних систем спонукало автора будувати форму цілого як відкриту, що створює ілюзію нескінченности й допомагає звести обидва рівні драматургії до спільного знаменника у двох завершальних піснях.

Тенденція до понаджанрової циклізації прослідковується й у творчості інших композиторів. Це, наприклад, такі понадцикли, як Камерна кантата № 1 „Вірність" — Камерна кантата № 2 „Тріолети" О. Костіна, кантата „Сміється джерело" — „Три романси на вірші давніх корейських поетів" — „Три пісні на українські народні тексти" Я. Верещагіна, „Три поеми" — Камерна кантата № 3 — Камерна кантата № 5 О. Киви, деякі інші. І майже у всіх випадках тенденція до розростання жанру поєднується з тенденцією до індивідуального внутрішнього оформлення циклу.

Так, О. Костін, дбаючи про відтворення інтонацій живого поетичного слова, переосмислення і втілення закономірностей української народної стилістики, широко використовує різноманітні засоби театральної подієвости. Особливо показова в цьому розумінні Камерна кантата № 2 „Тріолети“ на вірші В. Морданя (написана впродовж 1979—1981 рр.). У ній вдало поєднані народно-пісенна наслівність і ритміка, театральна персоніфікація художніх образів, звукозображальні ефекти та суто сценічне, насичене елементами театрального мислення втілення ідеї твору.

У понадциклі Я. Верещагіна наскрізним об'єднуючим фактором виступає ліризм інтонаційного мислення і втілення у музичну драматургію загальних драматургійних особливостей фольклорних чи близьких до них за стилістикою поетичних циклів. При тому яскраво прослідковується тенденція до кристалізованої чіткої форми складових частин субциклів. У даному разі такою формотворчою одиницею виступає жанр пісні-романсу (як найбільш відповідний фольклоризованій стилістиці музично-поетичного висловлювання).

У понаджанровій єдності творів О. Киви спостерігаємо багато спільних рис із пісенним понадциклом В. Сильвестрова. Зустрічаємось тут із тією ж детально опрацьованою вокальною інтонацією (у В. Сильвестрова мікроосередком її виступають ходи кварто-квінтові й септимові, в О. Киви це терцеві й секундові ходи), з найчутливішим відтворенням у ритміці й фактурі творів дихання ритму поетичної фрази. Але якщо В. Сильвестров бачить ідеал в осягненні скарбів людської культури і гармонуванні надбань цієї рукотворної скарбниці з неосяжною величчю Природи, то О. Кива переносить на мистецький ґрунт досягнення фольклорного мислення, стилістики, і з таких позицій замислюється над найглибшими філософськими проблемами людського буття, людської сутности, добра і зла.

Творчі зацікавлення О. Киви виявились настільки міцними, що композитор не полишає їх протягом ось уже більш як десяти років — період для сучасних темпів розвитку мистецтва доволі тривалий. Але якщо В. Сильвестров, переступивши межу нового творчого періоду десь у середині 70-х років, ні на крок не відступає від обраного напряму, поглиблюючи й розширюючи його, то О. Кива періодично відхиляється від нього, пробує свої сили в інших течіях, але все ж повертається до улюблених форм, жанрів та прийомів драматургії, осягаючи нові творчі висоти (так, „фінал“ понадциклу — Камерна кантата № 5 на вірші Тараса Шевченка — з'явився у 1990 р., через вісім років після попередньої субчастини — Камерної кантати № 3).

Як бачимо, принцип множинности, що почав уперше виявляти себе в окремих творах, написаних у 60-ті роки, стає у 70—80-х роках одним із найплідніших надбань української музики, що відкриває нові можливості контрастного поєднання жанрів чи їх взаємодоповнюючих зв'язків.

Поряд із значним оновленням жанрових особливостей творів, використанням категорії жанру як дійового засобу музичної драматургії, композитори у своїх драматургічних концепціях дедалі частіше звертаються до сучасного, всебічно оновленого розуміння категорії стилю і стильової множинности.

Індивідуально-стильові особливості в музичній драматургії творів

Починаючи з кінця 60-х років у європейській музиці знову виходить на перший план проблема стилю, полістилістики. Вже на початку 70-х років вона в українській музиці стояла так само гостро, як і в зарубіжній. „Полістилістика не була випадковим віянням, скороминущою модою. Вона позначила початок нового етапу музичного розвитку, відкрила процес перебудов, які не завершені ще й нині“[4].

Використання полістилістики дало змогу композиторові безпосередньо апелювати до стилів різних епох, осмислювати їх у безпосередньому сусідстві, зіставляти, шукати дотикові моменти, а чи протиставляти. Полістилістика відкрила зовсім незвідані обрії мистецького мислення: темою музичного твору може стати саме мистецтво, музика, її історія, композитор отримує можливість впровадити оціночне ставлення у зміст. „Полістилістика змінює уявлення про музичний твір: впровадження „чужого слова“ може виконати функцію теми, розділу форми, стати основним засобом контрасту, розвитку, драматургічною одиницею і т. ін.“[5]. Але крім переваг, що їх принесла система полістилістики, як от мобільности, відкритости, відсутности стильової централізації, легкости переходів, модуляцій, поліфонічних поєднань, з'явилася також маса небезпечних моментів. Це поверховість мислення, можливість деградації композиторської техніки, механічність буквального повернення до стилів і систем мислення минулого[6]. Очевидно, саме ці фактори покликали до життя низку нових індивідуально-стильових систем письма, котрі можна визначити поняттям „змішаного стилю“. „Сьогодні „змішаний стиль“ — не засіб полеміки з установками попереднього періоду, а нова система художньої комунікації, що склалася у своїй основі і допускає множинність індивідуальних вирішень при збереженні зв'язків із традицією“[7]. Основоположною особливістю змішаного стилю є прагнення композиторів до творчої асиміляції елементів мистецької спадщини на різних рівнях і в різних формах за явного переважання якоїсь певної стильової установки й опори на традиції (жанру, напряму, школи письма). На українському музичному ґрунті змішаний стиль, починаючи з перелому 60—70-х років, вкорінюється дуже скоро. Це пояснюється, з одного боку, орієнтованістю композиторів на традиції вітчизняної культури і, з другого, явним неприйняттям „холодної“ й поверхової „колажної полістилістики“, поширеної з кінця 60-х років на Заході. Новий же рівень полістилістичної техніки давав авторам змогу нескінченно розширювати стильовий, мистецько-часовий та тематичний діапазон творів, зберігаючи при тому опору на власний, вироблений у попередні роки стиль письма й міцно стоячи на національному ґрунті (звідси й нове посилення у 70—80-ті роки тенденцій фольклоризму).

---

[4] Лобанова Н. М. Музыкальный стиль...— С. 139.

[5] Там само.— С. 143.

[6] Мабуть, саме тому Ж. Ж. Наті вживає у своїй ґрунтовній праці не термін „полістилістика“, а компіляторство. — Див.: Natier J.-J. Musicologie Générale et semiologie.— Montreale: Ch. Bourgois id., 1987.— 403 p.

[7] Лобанова Н. Музыкальный стиль...— С. 144.

Стильову ситуацію, що склалася в українській музиці в 70—80-ті рр., можна наочно продемонструвати такою схемою: даний сектор з уявного круга, який символізує сучасний стан стилю епохи, показує зріз співвідношення стилістики різних рівнів у кожен означений момент; центральне положення займає стиль твору — чинник, що характеризується найбільшою єдністю й індивідуальністю жанрово-стильових ознак. У міру ослаблення цільности цих останніх ідуть стиль періоду творчости композитора й стиль художнього напряму чи школи, який безпосередньо зливається, дифузуючи, зі стилем епохи, що існує лише номінально й не має точно означених меж. Усі стильові рівні, враховуючи найбільш індивідуальні перший та другий, є фактично носіями змішаного стилю, що виробився протягом останніх десятиліть. Незважаючи на це, а також на відкритість системи стосовно стилю епохи, існує деякий централізуючий стрижень, який робить індивідуально-стильові тенденції не менш важливим фактором розвитку музичної творчости в сучасний період, ніж більш загальні стильові ознаки. Це стильова домінанта, під якою розуміємо всю сукупність стильових ознак, які найповніше відображають індивідуально-авторську систему мислення у контексті змішаного стилю. Стильова домінанта є наймобільнішим і водночас найконцентрованішим компонентом сучасної стилістики. Вона виявляє себе більш чи менш яскраво у творчості кожного композитора і є основним носієм індивідуально-стильових рис мислення. Межі її зрізу по вертикалі не є чітко означені. Часто стилістика конкретного твору починає впливати на формування стилю цілого періоду творчости й ніби тяжіє над ним. Іноді ж індивідуальний стиль творчости композитора виявляє себе настільки цільним тілом, що воно майже повністю охоплює стильові особливості всіх періодів творчости й навіть конкретних творів. І хоча цей другий тип зв'язків є значно рідшим явищем, система зберігає свою мобільність і відкритість завдяки функціонуванню саме двосторонніх зв'язків. Ці зв'язки діють незалежно від величини сектора стильової домінанти, яка може бути цілком довільною, але наявність двостороннього зв'язку ізоморфного типу пов'язана саме з існуванням індивідуально-стильового фактора.

Характерною рисою індивідуально-стильового мислення українських композиторів у 70—80-ті роки є виразна опора стильової домінанти твору (чи творів) на якийсь певний стиль минулих епох (аж до початку 1960-х років включно чи — на фольклорну інтонаційну стилістику), який на цей час уже став складовою частиною сучасного змішаного стилю. Домінуючою може виступати стилістика експресіонізму, романтизму, імпресіонізму, класицизму (також — раннього класицизму чи бароко). Майже всі названі стильові системи мають тенденцію тяжіння до романтичного осмислення світу, що відбивається, з одного боку, у використанні традиційної „романтичної" музичної лексики і принципів розвитку матеріялу. З другого ж — у широкому залученні до індивідуальної системи виразових засобів, фольклорних засобів і принципів розвитку. Таке повернення до романтичного світобачення та його ідеалів, зрештою, є й характерною тенденцією загальноєвропейського музичного процесу цього періоду.

Описані стильові спрямування проявляють себе у творах різних авторів, як звичайно, дуже індивідуально. Тому можна говорити про них як про найзагальніші визначальні тенденції, що знаходять у кожному конкретному випадку своє індивідуально-стильове втілення. Яскравими прикла-

дами можуть служити в даному разі твори В. Сильвестрова, О. Киви, Л. Грабовського.

В. Сильвестров у переважній більшості творів 70—80-х років звертається до пізньоромантичної традиції. Так, у кантаті для сопрано і камерного оркестру на вірші Ф. Тютчева й О. Блока (1973 р.), що фактично започаткувала жанр камерної кантати в українській музиці, знаходимо всі найхарактерніші риси романтичної музики. Це передусім добір текстів, які дають романтичне узагальнено-філософське трактування головної теми твору „Людина і Природа, Людина і Всесвіт“. У той же час узагальненість мислення композитора поєднується зі значною деталізацією найтонших емоційних відтінків.

У центрі уваги автора — індивідуальна неповторність Людини як феномена буття. Опрацюванню піддані найменші деталі музичної тканини твору. Логіка гармонічного розвитку тут поєднана з витонченою сонористикою. Звук, тембр інструмента чи голосу вирівнюється у значенні з вертикальним звуковим комплексом чи структурно організованою горизонталлю. Саме звучання стає одним із найсильніших виразових засобів. Тиша, що ніби виринає з Вічности, стає одним із найголовніших видів звучань. Вона неквапно переливається у заокруглені мелодичні фрази сопрано й інструментів, у сонорні мікрополіфонічні пласти фактури (див., наприклад, 1, 5, теж — просторове накладення фактурних пластів, починаючи від цифри 9 й до кінця твору) й приводить у кінці кантати до творення ілюзії звучання поетичного тексту в ритмічно організованих, темброво неповторних ударах по резонуючій деці арфи, інструмента, звучання якого найповніше символізує злиття в єдине ціле субстанцій Людини і Природи.

Розбудована, по-романтичному багата гармонія, кантиленна, романсово-пісенна мелодика, відкритість і безпосередність почуттів, що сповнюють кантату, не заступають собою неповторного і яскравого авторського стилю письма, в якому переломлюються романтичні стильові особливості. Це характерна медитативність й роззосередженість драматургії, уповільнений плин музичного часу, також — своєрідна заокругленість, хвилеподібність кожного розділу форми, фрази, мікромотиву, використання мікродинаміки та мікроагогіки й — загальна риса більшости творів В. Сильвестрова — проникла ліричність висловлювання. Усе це чітко організується гідною подиву структурною взаємообумовленістю, ясністю й цільністю драматургічного задуму.

Слід відзначити ще одну рису авторського стилю композитора, притаманну стилістиці багатьох його творів (як вокальних, так і інструментальних). Це поєднання у мелодиці, якою пронизані всі шари фактури, широкої кантиленности, наспівности із прецизійним опрацюванням мотивного розвитку і, як звичайно, силабічним принципом озвучення вірша. Цей принцип дає змогу найповніше виявити синтаксичну будову фрази, найтонші підйоми і спади її інтонації, логічно-смислову акцентуацію. Автор досягає вражаючої цільности в поєднанні мовленнєвих та музичних інтонацій, використовуючи при цьому найменше, здавалося б, характерну для лірично-романсової мелодики інтерваліку секундово-квінтово-септимової будови.

Цікава і роль оркестру у творі. Його звучання (автором передбачено до подробиць навіть розташування виконавців на сцені) покликане ство-

рити своєрідний всеохоплюючий звуковий простір, у який ніби занурюється вокальна партія, то виринаючи ненадовго, то повністю зливаючись із ним, розчиняючись у нім.

Схожі риси виявляються і в стилістиці інших камерно-вокальних творів В. Сильвестрова. У своєму понадциклі „Тихі пісні" — „Прості пісні" — „Ступені" і в кантаті „Лісова музика" на вірші Г. Айгі він розвиває і поглиблює описані стильові принципи. Спостерігаємо тут те ж прагнення до всеохоплюючої кантиленности мелодики, до опрацювання найпластичніших форм виявлення просторовости звучання (педальні ефекти фортепіано в поєднанні із звучанням голосу, їх міксти), експериментування з сонорними ефектами в поєднанні з мікродинамікою та уповільненням течії музичного часу, те ж лірично-філософське осмислення світу і медитативне заглиблення у суть людського „Я".

Зовсім інші стильові особливості характеризують твори Л. Грабовського. В його камерно-вокальних циклах 70—80-х років переважають риси експресіоністської стилістики. Це знаходить вияв у прагненні до своєрідної „графічности" поліфонічної фактури, автономізації шарів фактури, значної насичености музичної тканини по-театральному виразною подієвістю (музичною подією стає навіть загострення акценту у прочитанні якогось слова поетичного тексту). Дані риси музичної мови парадоксально поєднуються із вишуканою скупістю у відборі звукових засобів і максимально виразним використанням їх тембрових ресурсів (див., наприклад, другу редакцію (1975) „Пастелей" на вірші П. Тичини).

Характерною особливістю індивідуального стилю композитора є поєднання найглибшої експресії висловлювання із прозорим ліризмом. Цим пояснюється схильність Л. Грабовського до використання чистих звучань чи ансамблевих сполучень мінімальної кількости інструментів (вокальна партія трактується переважно як рівноправний партнер інструментального ансамблю) у поєднанні з намаганням максимально використати темброво-артикуляційні можливості прискіпливо дібраних вокально-інструментальних складів (як от в однойменній частині з вокального циклу на слова В. Хлєбникова „Когда..."). Дійовим виразовим засобом вокальної стилістики композитора є принцип гіпертрофації музичного прочитання мовленнєвої інтонації поетичного слова. Це відбилося у прагненні до лаконічности висловлювання (практично всі поетичні тексти, використовувані автором, є максимально стислими (іноді — всього кілька рядків) й насичені філософськими роздумами), виділенні однієї домінуючої музичної ідеї, яка б максимально розкривала задум композитора.

Логіка розвитку музичного матеріалу, суто музична драматургія завжди є домінуючою щодо тексту, який часто „розформовується" аж до озвучення окремих фонем, які несуть певне семантично-логічне навантаження (як от у другій редакції циклу „З японських хокку", циклі „Когда..." на слова В. Хлєбникова). Ще однією істотною рисою авторського стилю Л. Грабовського є прагнення до структурної чіткости, продуманости співвідношень складових частин твору на всіх рівнях, їх інтонаційної єдности.

Романтичні тенденції творчости О. Киви переважно йдуть пліч-о-пліч із використанням фольклорної семантики і стилістики. Композитор постійно звертається до поетичних текстів, автори яких широко опираються на образну систему фольклору, використовують принципи мислення і роз-

гортання матеріалу, притаманні народній творчості (вірші П. Тичини, Ф. Г. Лорки). Ці риси характеризують камерно-вокальну творчість О. Киви. Їй притаманні щирість висловлювання, ліричність і гострий драматизм. Композитор відроджує на сучасному ґрунті традиції композиторів-романтиків XIX ст. — творців національних професійних музичних шкіл, передусім — українських композиторів.

Автор широко користується хвилеподібною драматургією, часто змінює емоційні стани в межах одного загального настрою, застосовує як дійовий виразовий засіб зміни швидкости течії музичного часу. У творах співіснують різні роди мистецького осмислення світу — драма, епос, лірика, що пов'язане із широким залученням до системи художніх образів архетипів українського фольклору. При цьому виразно прослідковується ліріко-драматичне спрямування музики. Музична тканина насичується поліфонією народно-підголоскового типу. Фразування відповідає будові фраз та інтонацій емоційно піднесеної мови.

Ще однією особливістю авторського стилю є широке використання ладово-гармонійних особливостей розбудованої тональної гармонії мажоромінору та метрично-акцентного вуалювання як головних засобів розвитку матеріалу та драматургічної цільности творів. Мелодика кориниться у пісенно-романсових традиціях ліричної української пісні й романсу з привнесенням ритмічних особливостей мовленнєвої інтонації.

Описані індивідуально-стильові особливості творчости кількох композиторів повністю вливаються у загальне русло змішаного стилю. Композитори довільно використовують музично-стильові характеристики різних мистецьких течій та напрямків, асимілюючи найцінніші їх надбання, які при тому не обов'язково стають домінуючими в індивідуальній системі мислення. Величезну роль у процесі творення та фукціонування змішаного стилю як одного з головніших факторів трансформацій драматургічних концепцій відіграють різні композиторські техніки та прийоми письма. Саме з початку 70-х років (так звана ситуація полістилістики)[8] зникають усякі ортодоксальні обмеження щодо їх використання[9]. У творах українських авторів обмеження також зникають: ми зустрічаємося з довільним поєднанням тональної і модальної гармонії із сонористикою, серійної техніки з реґламентованою елеаторикою тощо. Безперечно, цей чинник також став одним з основних у процесі індивідуально-стильового та жанрового оновлення музичної творчости. Він же відіграв роль дійового стимулу у процесі оновлення драматургічних принципів.

Драматургія твору у процесі жанрово-стильового синтезу

Із раніше тут сказаного видно, що музична драматургія тісно пов'язана з категоріями стилю та жанру, а велика різноманітність її різновидів зумовлена багато в чому еволюцією цих систем на сучасному етапі та їх індивідуальним переломленням. Однак у 70—80-ті роки досить чітко проявляють себе й зворотні зв'язки. Драматургічні особливості творів часто впливають як на їх стилістику, так і на жанрову структуру. Це викликано

---

[8] Лобанова Н. Музыкальный стиль...— С. 138—151.

[9] Пор.: Dalhaus C. Vorwort // Beiträge zur musikalischen Hermeneutik.— Regeuslurg, 1977.— S. 7—10.

насамперед зростанням ваги процесуальности в камерно-вокальній творчості останніх десятиліть.

Якщо до середини 60-х років більшість камерно-вокальних творів традиційно тяжіла до принципу архітектонічности у процесі організації художнього цілого, то вже з початку 70-х років починає з'являтися дедалі більше творів, в яких автори найчастіше тяжіють до процесуальности в розвитку матеріалу. Це проявляється як на рівні окремих мініатюр та частин більших циклічних творів, так і на рівні значніших масштабних одиниць — вокальних циклів, кантат. При тому бачимо тенденцію до процесуального оформлення обох пануючих форм тематичного розвитку — процесу послідовних змін, з одного боку, і ланцюжка результатів цих змін — з другого[10]. Найчастіше обидві форми розвитку співіснують, часом зливаючись і співдіючи на різних драматургічних рівнях твору при домінуючій позиції однієї з них, що безпосередньо залежить від індивідуально-стильових уподобань композитора.

Дуже важливим в системі жанрово-стилістичних зв'язків постає ще один принцип музичної драматургії — сюжетність. „Цей принцип уже стосується не тільки предметно-звукового матеріялу музичного твору, — він охоплює і його образний стрій[11]. У вокальному творі, який опирається на певний поетичний текст, значення цього принципу важко переоцінити. Музичний і літературний сюжети мають низку спільних властивостей, які визначають не тільки особливості драматургічної організації твору, а й його стилістику та жанрову структуру. Це розвиток їх у часі й цілісність. Ними визначаються більшою мірою лірична, епічна чи лірико-драматична організація твору і характер музичного висловлювання композитора. Крім того, принцип сюжетности, починаючи з 70-х рр., знаходить вияв у ще одному переломленні — театрально-подієвому, яке особливо яскраво проявило себе в жанрі камерної кантати. У подібних випадках драматургія твору стає ще більш синтетичною і різноплановою та призводить до певної перебудови музичної стилістики й жанрових трансформацій, які б найповніше відповідали специфіці драматургічного вирішення.

Дані тенденції відбилися у 70—80-х роках на камерно-вокальній творчості українських композиторів практично всіх поколінь. Прагнення до процесуального розвитку, розбудованої сюжетности й цільности, а також впливи принципів театральної подієвости стали визначальними драматургічними установками у процесі жанрово-стильового синтезу цього періоду.

Яскравим зразком взаємовпливу процесуальности в організації музичної драматургії і жанрово-стильової специфіки твору є Сумна кантата В. Бібіка на вірші Т. Шевченка для сопрано, арфи, фортепіано та ударних (1980). Це твір тричастинний, єдиний за настроєм і специфічним образним ладом. Музична тканина максимально насичена емоціями, що передають різні настроєві градації сумовитої пісні-плачу. Гранична напруженість звучання, низькі реґістри й сонористичне трактування партії супроводу підкреслюють вагу і значення вокальної партії, насиченої експресією і величезною пластичністю музичного передання інтонацій плачу (ланцюж-

[10] Чернова Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке.— М., 1984.— С. 46.
[11] Там само.— С. 48.

ки секундових мікромотивів із використанням мікроінтерваліки, раптові мелодичні підйоми-схлипування на тлі горизонтально-спадаючої плачевої рецитації, характерне „плачеве“ розростання фраз на спадаючій гучнісній динаміці, що переходить у плачливе „А...“ наприкінці першої і третьої частин, чи затихає і розчиняється у болючій тиші в кінці другої). Інтонаційний розвиток базується на розширенні інтонаційного поля мотивної структури мелодики. Емоційний стан поезії настільки чутливо відтворений у графічно чітких лініях мелодії й мобільних тембрових плямах супроводу (які протягом цілого твору подаються у притишеній динаміці), що незавершеність вірша, який лежить в основі кожної з частин (справді чудова знахідка композитора!), сприймається як логічне продовження напруженого інтонаційного розвитку. Сам же розвиток базований на ланцюжковій послідовності ледь уловлюваних інтонаційних варіантів якогось неяскравого й структурно неоформленого секундового мотивного осередку (див. приклад 12). Атмосфера переливів емоційних станів від сумної зажури до почуття глибокого трагізму, які перебувають у процесі постійних змін, панує у творі. Цей процес настільки насичений, що композитор, подаючи перехід від частини до частини засобом attacca, навіть не нумерує їх, підкреслюючи цим монолітну цілісність твору. Така драматургічна організація кантати призвела до виразної орієнтації автора на стильові засади експресіоністичної манери висловлювання з пануванням одного надзвичайно поглибленого емоційного стану й підпорядкуванням усіх виразових засобів його розкриттю. Цим пояснюється чітка графічність усіх фактурних ліній, що формують в уяві слухача процес послідовних змін одного настрою, розвитку одного образу.

А. Гаврилець у камерній кантаті „Погляд у дитинство“ на слова М. Вінграновського для сопрано і камерного ансамблю (1988) розкриває основну ідею свого твору в ланцюжку результатів розвитку: спогад — перевтілення — мрія. У першій частині „Вві сні наш заєць знову задрімав...“ подана яскрава картинка — спогад дитячих уявлень — світлих і безжурних. Музика базується на розвиткові коротких поспівок, які поступово переростають у довші мелодичні фрази сопрано (принцип озвучення віршів типово „дитячий“ — силабічний) й обростають фактурними переплетеннями наростаючої кількости мелодичних ліній та поспівок, ніби матеріалізуючи безхмарний образ дитячої уяви. Подальша частина — „Котик, котик...“ — колискова пісня з плавною, „погойдуючою“ мелодією, що переходить від сопрано до дерев'яних духових і назад, ні на хвилину не зупиняючись, і супроводжується ніжними окутуючими підголосками струнних. Це картинка одного настрою, який подається у найрізноманітніших відтінках. У той же час вона виконує визначену функцію у драматургії цілого: це новий етап в осмисленні й розвитку образу дитинства. Третя частина „Прилетіли гуси...“, в яку безпосередньо переходить друга, є підсумовуючим етапом драматургічного розвитку. Тут стикаються в алегоричних образах два присутні у творі світи: уявний світ мрій, далекого дитинства і реальний світ, із відстані якого ми осягаємо недосяжні образи першого („... розказали гуси, що я ще маленький“). У частині панує сумний елегійний настрій. Інтонаційні ремінесценції з першої частини в початкових тактах ліній супроводу поступово наповнюють мелодику сопрано, пов'язуючи цим усі три образи — настрої кантати — нерозривне ціле. Поступальний інтонаційний розвиток музики третьої частини, поступово зга-

саючи, призводить до появи в кінці твору на тлі атематичних схвильованих зітхань дерев'яних духових музики, що нею відкривався твір. Цей своєрідний знак початку й кінця процесу відсторонення від реальности поступово відступає, завмирає й остаточно розчиняється у нависаючій тиші сучасного.

Авторський задум й характерне поєднання принципу роззосередженности (на рівні цілого) з елементами моделюючої драматургії (більшою мірою на рівні частин) призвели до цікавих трансформацій у сферах стилістики і жанрової структури твору. Жанрове визначення авторки — камерна кантата (у першій редакції — Міні-кантата) — мабуть, найбільш містке й повне, адже єдина сюжетна лінія поетичного тексту фактично відсутня і, маючи це на увазі, ми повинні були б вести мову про маленький вокальний цикл, організований в єдине ціле близькістю художніх образів. Та логіка музичного розвитку все ж виявилася тут міцнішим інтегруючим фактором. Завдяки добре виваженим драматургічним зв'язкам і прийомам слухач у своїй уяві добудовує майже невловимі сюжетно-образні ходи і сприймає твір уже як нерозривне художнє ціле, об'єднане одним задумом та наскрізною лінією розвитку. Допомагає в тому й тонко опрацьована стилістика з відчутною опорою на імпресіоністичні виразові засоби і прийоми викладу (це і роззосередження тематизму у фактурних шарах, і використання цікавих тембрових ефектів, і виразне прагнення до модального трактування тональности). Драматургія виявилася тут тим чинником, який зібрав в єдине ціле й підпорядкував собі всі жанрово-стилістичні засоби, перетворивши твір у нерозривну художню одиницю.

Цікаві переломлення у музиці українських композиторів знаходить також і використання принципу сюжетности. Він постає перед нами у двох іпостасях: драматично-подієвій та узагальнено-ліричній.

Потяг до драматично-подієвої сюжетности спостерігаємо в одному з кращих творчих досягнень І. Кириліної — у камерній кантаті „Приказки". Композиторка тяжіє у цьому творі до театрально-сценічної подієвости, образної персоніфікації і тетралізації дії, наближаючи твір за характером до розгорнутої оперної сцени, у якій сплітаються мотиви жіночого смутку, журби із побутово-жанровими, гумористичними й саркастично-шаржовими фраґментами. Одночастинний твір складається з кількох внутрішніх частин-розділів (субчастин): I — 1 — 35 т.т.; II — 36 — 41 т.т.; III — 42 — 46 т.т.; IV — 47 — 86 т.т.; V — 87 — 124 т.т.; VI — 125 — 153 т.т.; VII — 154 — 190 т.т. Субчастини нерівновеликі і відбивають перипетії різних етапів подружнього життя, відображені у приказках: від дівування через залицяння до шлюбного життя. Різнопланові характеристики ліричних героїв, об'єднані узагальненою сюжетною лінією, викликали необхідність широкого використання засобів полістилістики. Ці останні роблять персоніфіковані образи кантати ще більш наочними, а сюжетні перипетії ще повніше насичують її елементами театралізації.

Таке захоплення театрально-подієвим ракурсом розгортання сюжету зробило кантату по-оперному яскравою драматичною сценою, переповненою майже наочною конкретизацією образів. Хоча, з другого боку, музику твору завдяки такому підходові практично позбавлено індивідуально-стильової домінанти. Цю хибу вдається подолати лише завдяки особливостям сценічної драматургії, на якій базується розвиток матеріалу, та театрально-сценічному трактуванню камерно-кантатного жанру.

По-іншому розкривається драматично-подієва сюжетність В. Губою у кантаті-монодрамі на тексти Сафо „Відвертості Сафо“ для жіночого голосу й секстету (1978). Цей восьмичастинний циклічний твір відзначається цілісністю і логічністю композицій, високим драматизмом та експресією висловлювання. Розрізнені тексти Сафо так підібрані композитором, що формується сюжет, який розгортається за принципами фабульної драматургії. Предметом сюжету є душевні переживання ліричної героїні, що розкриваються із симфонічним розмахом (згадаймо схожий випадок у творчості Ф. Пуленка — „Людський голос“). Драматургічним центром твору є друга частина „... Тільки-но тебе побачу...“, в якій моделюються гостроемоційні переживання закоханої людини, для якої життя не існує без кохання. Це розгорнута драматична сцена, сповнена яскравих експресивних звучань та зіставлень, емоційних наростань та спадів. Перша частина твору служить своєрідною інтродукцією і зав'язкою дії, основні перипетії і головна кульмінація якої припадають на другу частину циклу. Усі подальші частини є продовженням і коментарем до кульмінаційної другої. Остаточної розв'язки конфлікту так і не досягнуто. Прикінцева восьма частина „Кіферея, як бути?“ залишає питання відкритим, ніби запрошуючи слухача завершити розвиток сюжету у власній уяві. Цим викликана й відкритість сюжетної композиції твору: після розпачливої мелодекламації „Помер ніжний Адоніс“, що є другою великою кульмінаційною зоною кантати, голос замовкає, залишаючи слухача наодинці з гостроекспресивним звучанням ансамблю, яке підкреслює безвихідність ситуації ліричної героїні, що виявилась сам на сам із невирішеністю вічного питання людського буття. Звертає на себе увагу значна подібність драматургічного плану розвитку сюжету кантати до драматургії літературних творів: зав'язка — розвиток дії — кульмінація — розв'язка. Але композитор обирає обернений принцип подання подій: розвиток дії і кульмінація ніби міняються місцями, продовжуючи тим самим зону дії кульмінації, яка до того ж розщеплюється надвоє, підмінюючи другим кульмінаційним вибухом відсутню остаточну розв'язку. Така ускладненість драматургії твору дуже вплинула на жанрову структуру останнього. В основі своїй це вокальний цикл, який завдяки симфонічності розвитку і глобальності трактування заторкнутих проблем набуває концептуальности та рис жанру кантати, жанровий рід визначений автором як „драма“. Такий синтез жанрово-родового вирішення твору дуже характерний для мистецтва другої половини XX ст. й особливо поширений у літературних творах. У музиці досить часто зустрічаються подібні твори на базі синтезу сценічних та симфонічних жанрів (опера-балет, балет-симфонія, опера-ораторія). В українській камерно-вокальній музиці 70—80-х рр. це одна з перших спроб вийти за межі усталених жанрових канонів, не пориваючи водночас із традицією і перебуваючи в рамках змішаного стилю.

Не менш характерні зразки трактування сюжетности бачимо й у творах, вирішених у лірико-драматичному ключі. Чимало композиторів у камерно-вокальній творчості традиційно розвиває подібні принципи. Так, Б. Фільц у диптиху „Осінні настрої“ на слова П. Тичини завдяки ліричному трактуванню сюжетности досягає суміщення двох образних планів: лірика природи, що є зовнішньою стороною задуму, проектується на розкриття філософської теми осягнення сенсу людського буття. Композитор не уникає звукозображальних ефектів: двома-трьома мазками змальовано

картину осіннього пейзажу (похитування вітами верби — вокальна партія у першій частині, „буря із громом“ — у другій, партія супроводу), яка ніби „переінтоновується“ в уяві слухача, посилюючи відповідні аналогії (почуття самотности на схилі життя, усвідомлення того, що все краще й захоплююче вже позаду) філософської лінії розвитку. Автор навмисне обирає прості та ясні форми частин (двочастинність в обох випадках) для якомога більшої концентрації уваги на виразовості надзвичайно пластичної вокальної лінії, яка чутливо реагує на кожен емоційний порух душі ліричного героя, кожен поворот його думки. Невипадкова тут і, сказати б, „проґресуюча“ двочастинність будови твору. Кожна з частин диптиха написана у двочастинній формі. Але відповідно до драматургічного задуму ця позбавлена резюмуючої частини (репризи) форма ускладнюється від куплетної двочастинности в солоспіві „Гей, над дорогою стоїть верба“, що виконує роль інтродукції, до розвинутої двочастинности драматургічного центру твору — солоспіву „Ой не крийся, природо, не крийся“.

У диптиху домінує виразовість вокальної партії, в якій переплетені пісенні й мовленнєво-декламаційні інтонації. Нарочита простота й навіть скупість фактури супроводу викликана авторським задумом: усю глибину філософського роздуму ліричного героя можна виповісти лише засобом емоційно схвильованої інтонації людського голосу, теплого й проникливого у своїй щирості. Використовуючи засоби моделюючої драматургії, Б. Фільц чітко притримується установки на моностилістику у викладі матеріалу, панування тональної гармонії і структурної чіткости. Це також один із принципів драматургічної організації невеликого за обсягом твору. Концентрація думки на розкритті єдиної центральної ідеї робить цей принцип у даному разі найвідповідальнішим авторському задумові.

Схожих драматургічних засад дотримуються у своїх ліричних творах й інші композитори. Різні аспекти розкриття сюжетности в лірико-драматичному плані, як звичайно, викликають звертання композитора до моделюючої драматургії і значного розширення сектора стильової домінанти аж до переважання моностильової установки (як от у вокальному циклі А. Гаврилець „Три романси“ для голосу і фортепіано на слова С. Майданської (1984) чи в обширному (22 романси) циклічному творі В. Губи для голосу і фортепіяно „Романси“ на слова Павла Усенка (1987), незважаючи на кардинальну протилежність індивідуальних стильових ознак музичного мислення обох авторів).

Отже, індивідуально-стильова палітра камерно-вокальних творів українських композиторів у 70—80-ті роки значно розширюється. З'являються новаторські драматургічні концепції, що впливають як на жанрову структуру творів, так і на індивідуально-стильові їх особливості. Категорії музичної стилістики та жанрової специфіки, оновлюючись, дедалі тісніше переплітаються з різними типами музичної драматургії, унаслідок чого композитори відкривають і започатковують нові шляхи її еволюції, а вони, своєю чергою, сприяють утворенню нових, яскраво індивідуальних форм жанрово-стильового синтезу. Тільки ґрунтовне вивчення і осмислення цих явищ, їх систематизація може допомогти виявити глибинні напрямки становлення основних типів музичної драматургії на сучасному етапі та перспективні шляхи її подальшої еволюції.

Bohdan SIUTA

TOWARDS THE INDIVIDUAL USAGE OF THE PRINCIPLES OF MUSIC DRAMATURGY IN THE VOCAL CHAMBER MUSIC BY UKRAINIAN COMPOSERS IN THE 1970s—1980s

The tendency of individualizing the musical dramaturgy is observed in the Ukrainian composers' creative work of the 1970s—1980s. This process was going side by side with a gradual loss of typological characteristics of the genre and with the formation of a new style of mentality.

Thus the conception of the mixed style and the genre as a plurality phenomenon was established, and new individualized invariants of dramaturgic typology were brought to life.

These factors contributed, in the 1980s, to the tendency of combining different types of dramaturgy within a single piece of music. This tendency, developing, in terms of genre and style, on different grounds with different composers, turned out to predominate Ukrainian chamber music and led to the emergence of the mixed-type dramaturgy.

БАГАТОГОЛОССЯ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ*

Численні збирачі й дослідники народних пісень, розглядаючи багатоголосся українських народних пісень, усе ще не вивчили його в повному обсязі з наукового погляду.

Весь комплекс питань — наприклад, походження та час появи багатоголосся в українських народних піснях, його схожі та відмінні риси порівняно з багатоголоссям пісень інших народів, особливо росіян та білорусів, паралелі з початками багатоголосся у західноєвропейській музиці чи з гетерофонією деяких інших народів, а також чимало інших питань — чекає на відповідь та наукове дослідження.

Певна річ, у короткій статті годі висвітлити це питання, можна лише торкнутися найважливіших моментів. Окрім того, брак джерельного матеріалу, який є важкодоступний на Заході, ускладнює такі дослідження і змушує залишити деякі проблеми поза увагою.

*Отже, у своїй розвідці хочу насамперед вказати на існування багатоголосся в українських народних піснях, торкнутися їх найуживаніших гармоній та мелодичного руху, ширше розглядаючи деякі види каденцій та (що в даному разі могло б бути найважливішим) навести декілька прикладів, які б самі за себе говорили про це якнайвиразніше**.*

Насамперед слід зазначити, що український народ, окрім багатоголосних, знає й одноголосні народні пісні, що їх співали не лише окремі співаки, а й цілі групи в унісон. Окрім того, як знаємо, у багатьох реґіонах України народне багатоголосся перебуває на різних ступенях розвитку й проявляється більш або менш чітко[1]*, що також може бути причиною того, що деякі збирачі й дослідники народних пісень беруть їх до уваги в незначній кількості або й зовсім не зважають на це. Загальну характеристику цього багатоголосся можна окреслити такими словами: це поперемінна гра голосів*

---

* Перекладено за виданням: Die Mehrstimmigkeit in den ukrainischen Volksliedern//Kongress-Bericht Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft.— Utrecht, 1952.— S. 55—64. З німецької переклав А. Ясиновський. *Ред.*

** При цій нагоді почуваю за обов'язок висловити щиру подяку двом українським музикознавцям, які проживають у Канаді та США: докторові П. Маценку та докторові В. Витвицькому. Майже за всі наведені тут музичні приклади сердечно дякую П. Маценку. Велике значення для мене мали також обмін думками в листуванні з докторами П. Маценком та В. Витвицьким і деякі з наведених ними висловлювань інших авторів.

[1] Пор.: Колесса Ф. Як розумів Микола Лисенко проблему гармонізації українських народних пісень // Українська музика.— 1937.—№ 9—10.— С. 130.

і підголосків, які спершу розходяться, а потім знову тяжіють до центрального унісонного або ж до опорного звуку, чергуючись між окремим співаком і гуртом (тобто соло, дует, тутті), що належить до характерних ознак українських народних пісень.

Це мелодичне розходження голосів чи окремих співаків, головна причина якого полягає у прагненні до варіантности й таланту народного співака-виконавця, часто поширюється на всю акордову структуру.

Інколи це вже доволі виразно наближається до мелодико-акордових зворотів, що їх використовують і в професійній музиці. Будь-яка шаблонна й завжди незмінна формула не є властива справжній народній музиці.

Багатоголосна структура українських народних пісень, їх мелодико-акордове багатство та різноманітність залежать від загальної музикальности й особливо від мелодико-імпровізаційного таланту народних співаків, які є одночасно виконавцями й творцями, а також від поетичного змісту, навіть загального ладу пісні, від відповідного настрою і радости окремих співаків, коли вони зі своїми підголосками, імпровізуючи, прикрашають і варіюють основну мелодію.

Більшість українських пісень починає один або декілька співаків в унісон. Згодом виділяються два потоки мелодії, співаки соло, які дуже часто протягом усієї пісні сходяться в унісон чи октаву[2].

Співзвуччя, що виникають при мелодичному розходженні окремих голосів, охоплюють переважно всі інтервали від унісону до октави, а в деяких випадках — до децими. При тому їх можна розглядати як складові частини тризвуків або ж як допоміжні чи прохідні звуки.

Секунди, кварти й септіми виступають переважно як прохідні чи допоміжні звуки. Лише у виняткових випадках зустрічаємо паралельний рух цих інтервалів, наприклад, кварти (пор. такт 7):

Приклад 1

Moderato

Solo

A w po-lu be-re-za, a w po-lu Kyd-rja-wa chto jde, ne-my-

I II

na - - je, be - re - zu - la ma-je, ma - je

[2] Kuba L. Gesty za slovanskou pisni (1855—1929).— Prag, 1933 („Peici Ukrajnov".— 1887.— S. 118).

Цікавим є використання терції. Як помітив чеський збирач народних пісень Л. Куба, терція виступає досить часто, проте її не можна розглядати як основну форму двоголосся — навпаки, де тільки це можливо, її уникають[3].

Це виявляється також в уникання різних терцових повторів на одному тоні. Так, навіть довша затримка на терцовому співзвуччі часто переривається мелізматичними прикрасами одного чи більше голосів (пор. такти 2, 3, 5 прикладу 2):

Приклад 2

Largo
Solo Chor

Oj, cho-dyw cu - mak taj cho dyw bur - lak

a sim lit po Do - nu. Sim lit po Do - nu

Chor

ta i ne - bu - - - lo Oj, taj pry-ho - donj - - ky

Duo

taj ni - ko - - ly jo - - mu Ni-ko - ly jo - mu

Oj, sta laž jo - - - - - mu Oj, taj pry-ho - donj - -

ka a z Kry - mu i - - du - - cy.

---

[3] Kuba L. Gesty za slovanskou pisni.

Терцових паралелей уникають застосуванням прохідних нот та інших мелодичних прикрас, причому відхід від терцового інтервалу до квінти, кварти й унісону з основною мелодією має вирішальне значення і його можна розцінювати як один із типових зворотів (пор. такти 2, 3 і № 5, такти 14 і 17):

Приклад 3

Andante a piena voce

Chor

f

Oj, ma - tin - ko, ta ne haj me - ne w da - le - ku do - ro - hu.

wy-rja-žaj me - - ne w da-le-ku do - ro - hu, wy-rja-žay me - - ne.

Solo

Chor

f

f

Oj, te-pe-ra nič - - ka daj tem - nenj - ka - - - ja,

ko - za - ku do - - - ro - ha daj da - le - - - - ka - - - ja,

ko - za - - ku. do - ro - ha daj da - le - - - ka - - - - - ja.

Проте в різних українських піснях та різних співаків бувають також і довші терцові паралелі:

Приклад 4

Oj, ty - sja - ču sim - sot de-wja-nos-to per - šo - ho ro - ku

hej, wyj šow u - kaz wid na-šaj Ca - ry - ci z Pe-ter-bur-hu

ho - - - ro - da, Hej, hej, wyj - sow u - - - kaz
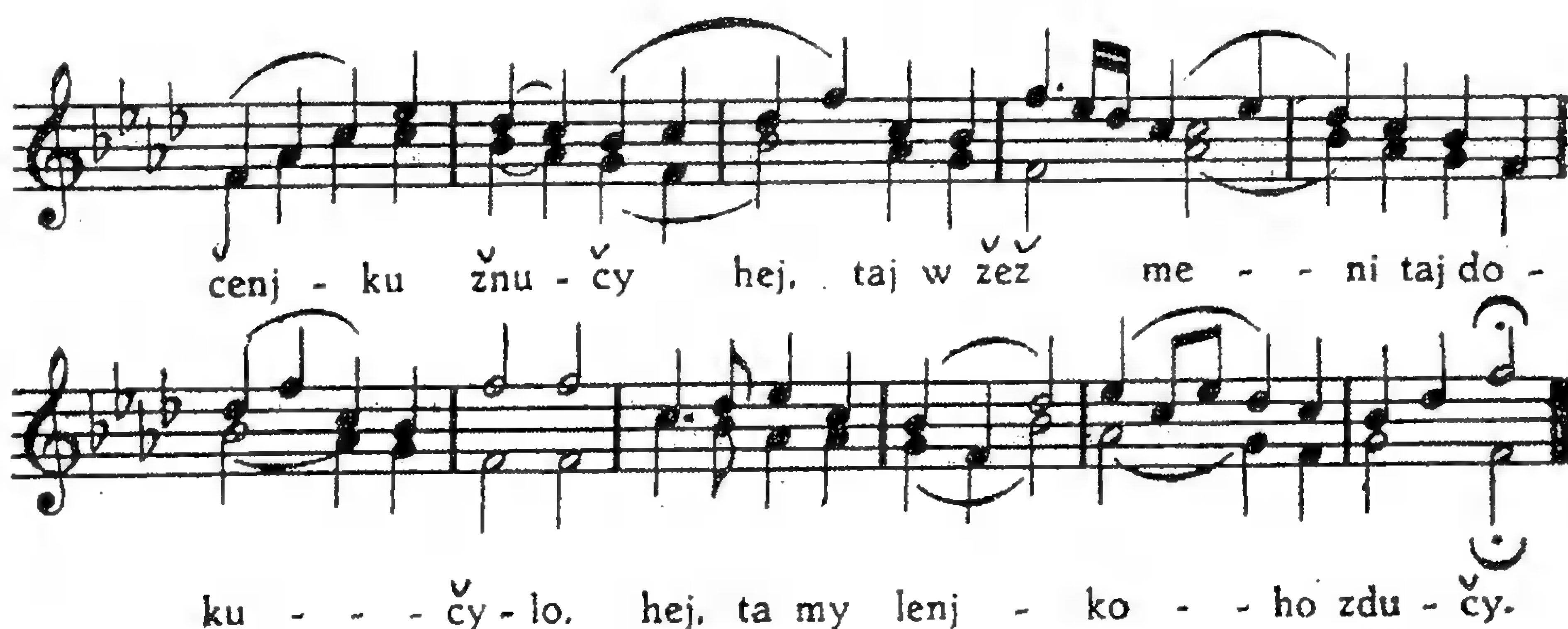
wid na - šoj Ca - ry - - ci z Pe - ter- bur- hu ho - - - - ro - da.

В українському народному багатоголоссі широке застосування знаходить інтервал квінта. Вона виступає переважно при зміні інтервалів, особливо при переході одного з двох голосів терції (пр. 5, пор. такти 8, 14, 15, 17):

Приклад 5

Ta bo - latj ruč - - ky, ta - bo - latj niž - ky, hej,

ta pše - ny - - čenj - - ku žnu - čy. Ta - pše - ny -
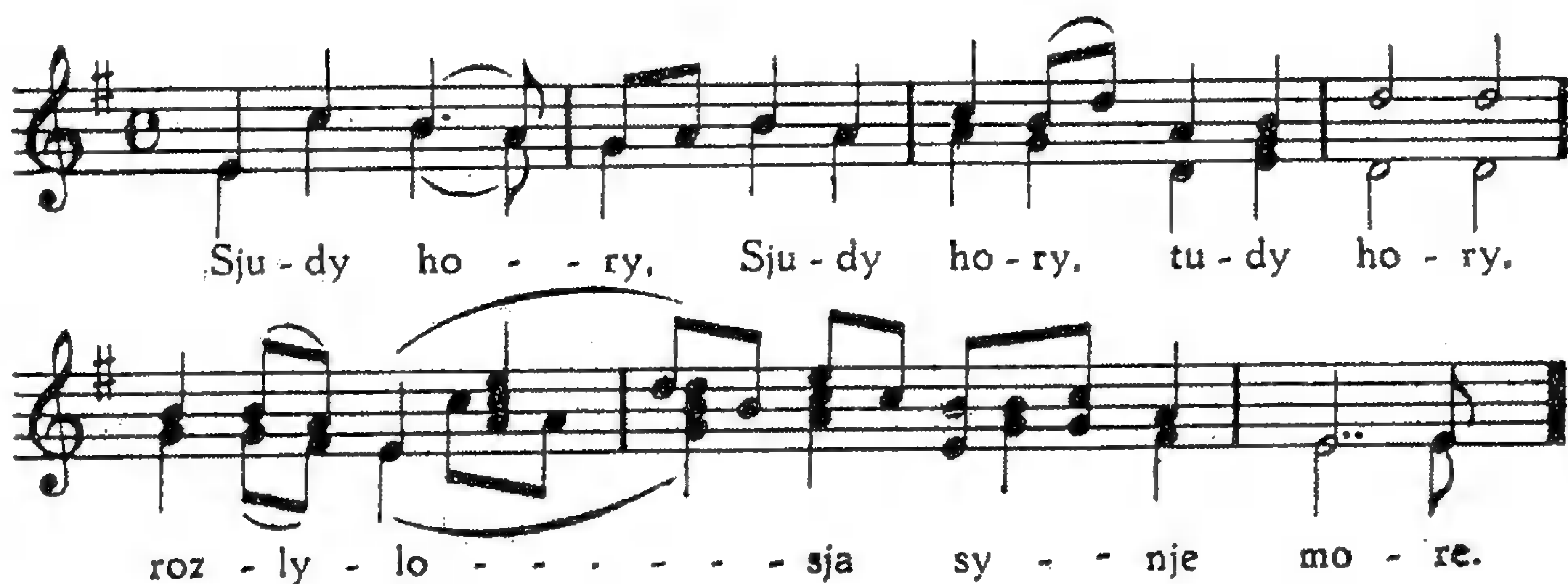


Нерідко вони розміщені посшіль як квінтові паралелі, що декілька разів ідуть одна за одною. Квінтові паралелі з'являються здебільшого як послідовність мелодичних прикрас одного голосу (пор. приклад 2, такт 9). Інші ведуть квінтові паралелі, але докладніше пояснення їх ще чекає спеціального вивчення.

Інтервал секста, порівняно з терцією і квінтою, застосовують рідко і лише як виняток він зустрічається у терцових паралелях, які йдуть одна з одною.

Кадансові форми (у кінці пісні, а також у кінці окремої фрази) безперечно належать до найхарактерніших елементів українського багатоголосся. Народні пісні переважно завершуються в унісон або октаву. В унісонній каденції нижній голос сягає кінцевого тону (фіналіса) поступово вниз, тоді як верхній голос — стрибком на кварту вниз:

Приклад 6



Проте зустрічаємо тут різні мелізматичні варіанти та розширення.

Приклад 7

Andante cantabile

p Oj, čy-iž to si-ri wo-ly po ho-ri cho-dy-ly

mp po-ho-ri cho-dy-ly. f Oj, tož to-hož

ču-ma-čenj-ka, ščo-my w trjoch lu-by-ly.

Інший тип змін знаходимо в історичній пісні про зруйнування Запорізької Січі та пов'язану з цією сумновідомою подією втрату волі українським народом 1775 р. за наказом цариці Катерини II, пор. такти 7, 10:

Приклад 8

Andante sost.

Oj zza ho-ry zza ly-ma-nu wi-ter po-wi-

wa-je, kru-hom Si-či Za-po-rož-cja

moskal o-bla-ha-je. Kru-hom Si-či

Za-po-rož-cja mo-skal o-bla-ha-je.

В октавних каденціях у верхньому голосі стрибок на кварту вниз замінюється стрибком на квінту вгору. Тут проявляються ще й численні варіанти:

1. Мелодичним нашаруванням одного чи більше голосів (приклад № 9, пор. такт 4, нижній голос):

Приклад 9

Lento

Taj ne žal - ko me-ni taj ni na ko - - ho.

til - ky žal - ko me - ni na ot - cja swo - - - ho.

Пор. також приклади № 2, 5.

2. Заміною квінтових інтервалів на прохідні звуки:

Приклад 10
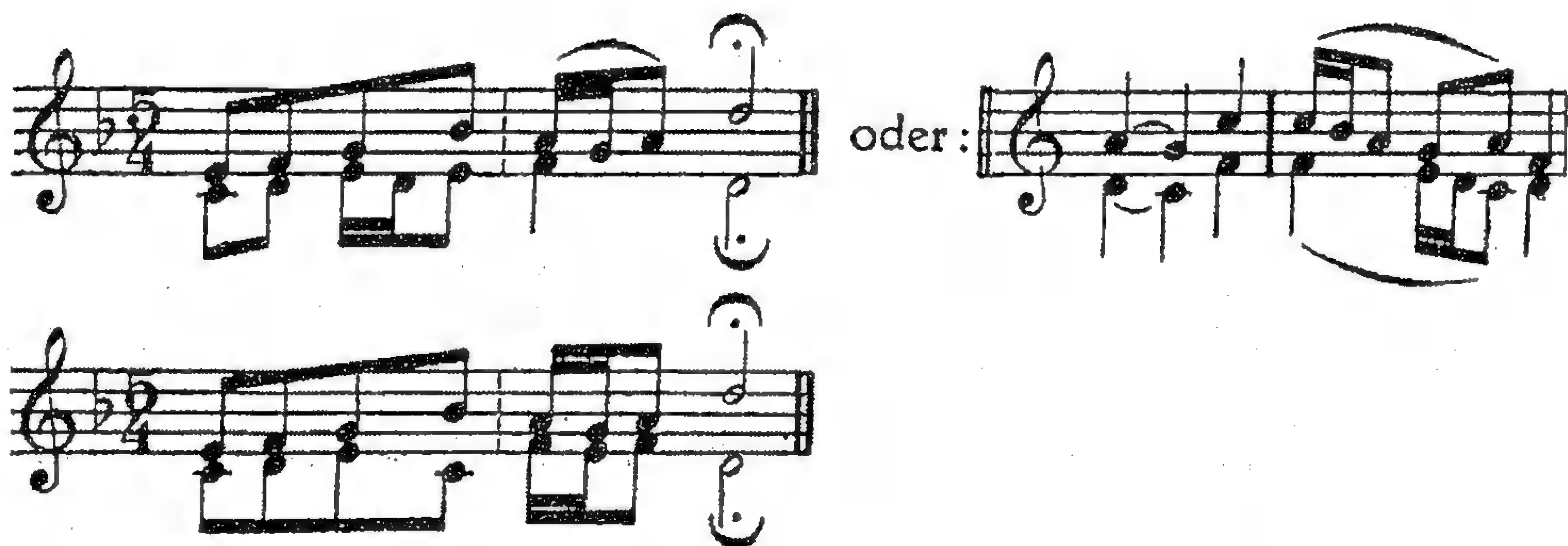
3. Перетворенням квінтового стрибка верхнього голосу на квартовий стрибок униз при одночасному заміщенні останнього секундного ходу нижнього голосу терцовим стрибком. Пор. такти 7, 10:

Приклад 11

Andante

Oj, swi - - tyž ty, mi - sja - čenj - ku ščej we -

čir - - - nja - ja zo - rja, ščej.



Але зміна може відбуватися лише в одному голосі, тоді як інший, так би мовити, приступає до кінцевого тону. Пор. такт 8:

Приклад 12

Andantino

Chor

Ta wi - jutj wit - ry wse buj - ni - - - - - ji

Duo

Chor

tay i - dutj do - - šči za - lyw - ni - - - - - - ji

a zem - lu roz - mo - ča - jutj a tra - wo - ju wste -

la - jutj raz - nym cwi - tom i - skra - ša - - - - jutj.

4. Квінтовий стрибок у верхньому голосі часто відсувається назад на один тон, унаслідок чого в каденції виникають октавні паралелізми:

Приклад 13

Moderato

Solo

Roz-prja - haj - te chlop - ci ko - ni, ta - la - haj - te spo - čy,

Coro

a ja pi - du w sad ze - le - nyj w sad kry - ny - čenj - ku - ko -

patj, a ja pi - du w sad ze - le - ny, w sad kry - ny čenj - ku - ko - patj.

У різних українських народних піснях зустрічаємо також кінцеві звороти, які можуть бути зараховані до „домінантно-тонічної каденції“. Уникання терції як ввідного тону, завершення унісоном чи октавою, а також деякі мелодичні прикраси надають цій стереотипній кадансовій формі українського забарвлення:

Приклад 14

Solo

Duo

Hu - law ču - mak na - ry - noč - - ku,

Solo

taj pyw ču - mak ho - ri - - loč - - - ku.

Solo Duo
Hu - law ču - mak na - ry - noč - - ku,
Solo
taj pyw ču - mak ho - ri - - loč - - - ku.

Музичні приклади № 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 11, 12, 14 взяті з неопублікованих збірок українських народних пісень О. Кошиця (1875—1944), які мені люб'язно передав доктор П. Маценко.

Мирослав АНТОНОВИЧ

УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ЛЬВІВ*

На початку свого існування Львів, як про це свідчать збережені історичні джерела, завдяки своєму вигідному положенню на купецьких шляхах більше займався торгівлею, аніж мистецтвом. Невдовзі після свого заснування пишався уже на купецьких картах і був знаний як важливий торговельний пункт. На зламі XIV і XV ст. він — найважливіша перехідна станиця між Сходом і Заходом. Але перехресними шляхами, що вели з Нюрнберґа й Кракова та з Венеції і Ґенуї на схід у Київ, а з Малої Азії через Семигород у Прибалтику, ішли й культурні надбання, дарма що це тоді для Львова був „крам" другорядний. Львів — найдальше на захід місто європейського Сходу і найсхідніше місто Заходу. З самого цього положення виникали і користь, і шкода. Користь приносили широкі й далекі зв'язки та впливи. Некорисне було — і з деякого погляду залишилося донині — те, що Львів з одного й другого боку є на межі, при кінці території держави.

У становищі ролі посередника між Сходом і Заходом Львів виглядає мініатюрою великої європейської столиці. Подібно як в архітектурі (особливо в орнаментиці), так і в музиці тут водночас розвивалися різні форми і стилі. Саме існування трьох архиєпископських катедр у місті мало значення для розквіту церковної музики. З положенням на перехресних шляхах в'язався і національний склад Львова, що мав притягальну силу для чужинців. Поляки, німці, вірмени, євреї, греки і навіть італійці приходили й залишали сліди своєї національної окремішности не тільки в матеріальній, а й у духовній культурі нашого міста.

Час заснування Львова — це дивним випадком помітна дата в історії нашої музики. Саме з ним в'яжеться доба життя і праці гордого співця Митуси, що перебував у дворі єпископа в Перемишлі. В нашому музичному минулому ті часи позначені досить сильним розвитком інструментальної музики. Що більше — наші землі були ланкою на шляху, яким знання і вживання музичних інструментів ішло зі Сходу на Захід. Відомо, що гра на інструментах на Близькому Сході наприкінці першого тисячоліття нашої ери була досить поширена. Саме звідти інструментальна музика проникала в Західну Европу. Реґіонами цього проникнення були Іспанія, Італія, Балкани й Україна. На основі того можна догадуватися, що в цій ділянці українські музиканти йшли попереду польських. То не були окремі випадки,

---

* Варіант статті опубліковано у виданні: Наш Львів. Ювілейний збірник. 1252—1952.— Нью-Йорк, 1953.— С. 88—97.

коли польські королі утримували при своїх дворах саме українських інструменталістів. У рахунках короля Ягайла з 1394 р. є багато записів виплат музикантам-українцям (в оригіналі Ruthenus). Раз видано гроші на закупівлю для них 21 ліктя сукна червоного і жовтого „на усний наказ короля Його Милости“[1]. *Багато джерел, як фрески у катедрі Святої Софії з XI ст., як рисунки в підручниках, як різного роду списки і, врешті, виступи мужів Церкви проти музикантів-інструменталістів (напр., писання Івана Вишенського), свідчать про рівень і розповсюдження інструментальної гри в Україні з XI по XVI ст. У тому, як було згадано, Україна випереджувала подекуди й своїх західних сусідів.*

Ситуація різко змінилася, коли європейський Захід зробив у себе епохальне відкриття: багатоголосся. Усе, що того часу було в музиці, виконували на один голос, і Схід іншої музики не знав. Аж на зламі двох тисячоліть почали зроджуватися почуття і вміння співати на два, а то й більше голосів. Франція (XII і XIII ст.), а ще більше Нідерланди стали осередком розвитку багатоголосного співу. У XVI ст. багатоголосся досягло високого рівня майстерности. Його проникання в Україну напевно йшло б повільніше, якби не тодішня боротьба за Церкву. Латинники показували на західноєвропейський спів як на один із виявів вищости Католицької Церкви.

Оборонні українські вогнища, якими тоді були церковні братства, намагалися вибити цей арґумент із рук противників і почали вводити хоровий спів по наших церквах. Одна з таких найдавніших звісток стосується братства при церкві Успіння Богородиці у Львові. Братства створюють у себе хори, утримують диригентів, дбають про навчання співу в школі. У шкільному правильнику, виданому для львівської братської школи 1586 р., говориться виразно про навчання хорового співу. В інструкції приписано вчителеві дбати, аби „басиста був із добрим голосом, а помірним, дискантисти з найбільш звучними голосами, також альтист і тенорист; а за дискантистів щоб добре дбав, щоб через недостаток котрийсь не втік“[2]. *Ця заувага показує (як на це звернув увагу д-р Ф. Стешко*[3]*), що вже тоді у львівському хорі головну партію доручали найвищому голосові. Це був уже новіший західноєвропейський здобуток, бо раніше провідну роль мав тенор.*

Львівському братству завдячуємо одним із цінних документів з історії української музики — це „Реєстр“, список творів, виконуваних братським хором при церкві Успіння Богородиці у Львові. Документ має дату — 1697 р. — і обіймає спис 398 композицій, у тому й самих Служб Божих 56, а т. зв. концертів 151. Між ними назви творів відомого українського композитора і теоретика М. Дилецького. Факт, що в „Реєстрі“ знайшлося близько третини творів на вісім голосів, свідчить не тільки про стан львівського братського хору, а й про те, що такий склад був тоді більше поширений, ніж чотириголосний[4]. *Важливою подією була поява перших друкованих цер-*

---

[1] Chybiński A. Krakowskie inwentarze muzyczne z XVI wieku // Kwartalnik muzyczny.— 1912.— N 3; Słownik muzyków polskich.— Kraków, 1964.— T. 1.— S. 217.

[2] Архив Юго-Западной России (далі — Архив ЮЗР).—К., 1902.— Т. Х.— С. 435—439. У датуванні інструкції у цій публікації допущено помилку, яку згодом часто повторювали різні видання; сьогодні вона датується кінцем XVII ст. (пор.: Ісаєвич Я. Братства і українська музична культура // Українське музикознавство.— К., 1971.— С. 49—50).

[3] Стешко Ф. З історії української музики XVII ст. // Українська музика.— 1938.— № 2.— С. 23.

[4] Уперше цей список опубліковано в: Архив ЮЗР.— К., 1904.— Т. XII.— С. 62—71; передрук: Українське музикознавство.— К., 1971.— С. 345—351. Найповніший аналіз цього реєстру див.: Стешко Ф. З історії української музики XVII ст.// Українська музика.— 1937.— № 8.— С. 101—105.

ковних нот — Ірмолоя 1700 р. „Ірмолой, си єсть осмогласник, от старых рукописанных екземплярей исправленный", виданий у Львові при єпископській катедрі. Ця перша в Україні друкована нотна книга вводила передовсім порядок і усталення церковних співів. Скоро після своєї появи вона вже була у вжитку в Харкові і Києві, а згодом замандрувала аж до Москви[5]. *Чотири дальші наклади цієї книги в самому тільки XVIII ст. свідчили про її вагу й потребу. Про доволі високий стан музичної культури Львова свідчить факт, що тут здобував освіту дириґент і композитор А. Рачинський. У половині XVIII ст. він був дириґентом львівської єпископської капели, а пізніше став дириґентом при дворі гетьмана Кирила Розумовського.*

*З прилученням Галичини до Австрії для Львова відкрилися нові обрії. Австрійський Відень, колиска Гайдна, Моцарта, Бетговена, був тоді музичною столицею усього світу. Безпосередній зв'язок із Віднем мав своє значення. Дириґентом львівського театру став під кінець XVIII ст. видатний музик і композитор Й. Ельснер, пізніший учитель Ф. Шопена. У Львові довший час працював син великого В.-А. Моцарта. Моцарт-син давав тут фортепіанові лекції, створив хорове товариство, яким дириґував та виступав як піаніст-концертант. У 1819 р. їздив із концертом до Києва. Якраз на той час припадає зниження рівня церковного співу. Наприкінці XVIII ст. при катедрі Святого Юра у Львові існували хор і оркестр. Як про це писалося пізніше, „члени капели, крім забав двірських, ще і при церкві Святоюрській на інструментах враз із голосами відігравали торжественні Служби Божі**. *Згадки про „забави двірські" і про участь інструментів у церковній відправі для нас цінні. Сучасники пишалися тим, що члени капели брали участь у виставах львівського театру, який „не міг своєї штуки випровадити на зрілище, коли не було тих членів". Невисоко міг стояти хоровий спів у „Студіюм Рутенум" у Львові, коли дириґент хору мусів аж в окремій інструкції картати співаків, щоб ніхто з них не починав співати, поки він не подасть знак, і щоб ніхто передчасно не закінчив. Загалом церковний спів на початку XIX ст. був нецікавий, і в цій царині потрібне було оновлення. Воно прийшло не зі Львова. Як колись за часів Митуси, так і тепер знову пальма першости належить Перемишлю. Із заснованого з допомогою єпископа Івана Снігурського (1829 р.) вийшли композитори-піонери галицького музичного відродження — М. Вербицький, І. Лаврівський та ін. Правда, час від часу подибуємо згадки про вдалі хорові виступи й у Львові. Так, у 1848 р. з нагоди великого з'їзду (у тому й першого з'їзду українських діячів науки й шкільництва) Яків Головацький писав, що „отворення собору попередив прекрасний спів", і знову „прекрасний спів хору тронув глибоко душу кожного"*[6]. *Все-таки основи для дальшого постійного розвитку творилися у перемишльській школі, і її членам, передусім І. Лаврівському, Львів завдячував деяким пожвавленням свого музичного життя у 1860-х роках.*

Ой, в Львові, Львові
Та й на торгові

В українських народних піснях назви міст не зустрічаються так часто, як, наприклад, назви рік, особливо ж Дунаю. Доволі часто в багатьох піснях

[5] Muzyka I. Pervyj ukrajinskyj Irmoloj // Analecta Ordinis s. Basilii Magni.— Romae, 1954.—Vol. II (VIII).— Fasc. 1—2.— P. 254—264.

* Лисько З. Піонери (журнальне видання 30-х років?).

[6] Головацький Я. Историческій очерк основанія Галицко-руской матиці и справозданье первого собору ученых руских и любителей народного просвіщенія.— Львів, 1850.— С. XXXIX та ін.

згадано Київ. Але й Львів мусів у житті і думках нашого народу займати важливе місце. Вияв того знаходимо в різних народних піснях, а передовсім — і це помітно — в обрядових, тобто в піснях старшого походження.

Дуже цікавий приклад — веснянка „Воротар". Це один із найцікавіших зразків діалогової двохорної гри — веснянки. Записана вона в різних реґіонах України і в різних варіантах, але один мотив повторюється у ній постійно.

„Воротаре, воротарчику, отвори ворота!"
„Хто воріт кличе?", „Князеві служеньки".

Або в записі з Волині, що ним у своїй обробці користувався М. Леонтович:

„А хто ж там з воріт кличе?"
Пани князі ідуть!"[7]

Стосується ця веснянка подій, пов'язаних із князем Романом Галицьким. І хоч згадка про Львів, яку подибуємо в деяких варіантах, є анахронізмом, проте вона цікава як вияв пов'язання заснування чи взагалі існування Львова з князем Романом, батьком засновника Львова короля Данила.

А ось щедрівка з Житомирського повіту:

Ой, в Львові та й на торгові
Святий вечір,
Там Петро ходить, коника водить —
Святий вечір[8].

Петро хоче коня продати. Кінь пригадує, як вирятував свого пана від небезпеки: „Як за нами гнались турки й татари, за нами стріли, як дрібний дощик. Ой, як я скочу, Дунай перескочу". Знову списаний тут шматочок історії, пов'язаний зі Львовом. В іншій частині нашого краю (Устріки Долішні, повіт Ліско) дівчата щедрують:

„Ой, чи є, чи нема пан господар дома?"
Ой, нема 'го дома, поїхав до Львова.
Поїхав до Львова, деревню купує,
Деревню купує, церковицю будує"[9].

Згадка про торговельний Львів в обох щедрівках не є випадкова. Зі ще дальшого віддалення, бо аж із Лемківщини, маємо пісні, в яких мова про Львів. Даємо тут для прикладу лемківську пісню, записану д-ром Ф. Колессою. Вона й тим замітна, що пов'язана з весільним обрядом:

Ей, до Львова дороженька
Ей, до Львова, до Львова,
Висаджена виноградом,
Висаджена довкола[10].

І ще приклад. Ця пісня варта уваги ще й тому, що її співав Іван Франко і

---

[7] Леонтович М. Повний збірник народних пісень.— Саскатун, 1941.— С. 17 (пор.: Лисько З. Українські народні мелодії.— Нью-Йорк, 1964. — Т. 2.— № 268.— С. 138).

[8] Поліщук-Остапович К. Збірничок найкращих українських пісень з нотами.— К., 1913.— № 22.— С. 40 (пор.: Лисько З. Українські народні мелодії.— Нью-Йорк, 1964.— Т. 2.— № 170.— С. 91).

[9] Kolberg O. Przemyskie.— Kraków, 1891.— N 27.— S. 28 (пор.: Лисько З. Українські народні мелодії.— Нью-Йорк, 1971.— Т. 6.— № 6296.— С. 516).

[10] Колесса Ф. Народні пісні з галицької Лемківщини //Етнографічний збірник НТШ.— Т. XXXIX—XL.— Львів, 1929.— № 375 б (пор.: Лисько З. Українські народні мелодії.— Торонто; Нью-Йорк, 1991.— Т. 9.— № 9923.— С. 387).

з його голосу її записав наш видатний дослідник фольклору Климент Квітка:

Гей, у Львові на ринку
Ударили гармати,
Гей, там твого сина вбито,
Нещасливая мати![11]

Ніби в подяку за таку велику увагу з боку народної творчости, Львів, своєю чергою, віддавна виявляє зацікавлення українським фольклором, особливо музичним. Статті на ці теми появилися ще 1822 і 1823 років у двох календарях разом із додатком нотних прикладів кількох пісень (між ними „Ой, не ходи Грицю")[12].

Важливою появою була показна збірка українських і польських народних пісень, що вийшла у Львові 1833 р.[13] *Ці пісні впорядкував для співу й фортепіано К. Ліпинський, видатний польський скрипаль (свого часу суперник Паґаніні) і композитор, не перший й не останній з польських музик, які цікавилися і користувалися українськими народними піснями. З пізніших згадати б Яна Ґаля, обробка якого „Віддала мене моя матінка" надовго увійшла свого часу до репертуару українських і польських хорів.*

Твердіші підстави для збирання і дослідження народних пісень з'явилися у 1880-х роках під впливом Миколи Лисенка. Невдовзі ця праця постала на позиціях не вузькореґіональних, а всеукраїнських і на вироблених наукових засадах. Спричинився до того й Іван Франко, зі співу якого записували мелодії народних пісень М. Лисенко, К. Квітка і Ф. Колесса. Членами окремого комітету для збирання народних пісень, створеного у Львові наприкінці XIX ст., були І. Франко, М. Павлик, Б. Лепкий, О. Нижанківський, Ф. Колесса, Д. Січинський, О. Роздольський та ін. Збирацька дослідницька праця зосередилася врешті в Науковому товаристві ім. Шевченка, унаслідок чого на початку XX ст. Львів став головним центром української фольклористики. Було це насамперед завдяки невтомній праці Філарета Колесси. Великою мірою йому ми зобов'язані тим, що до Львова стала прислухатися також європейська фольклористика. Бела Барток завітав наприкінці 1936 р. до Львова — найцікавішим співрозмовником для нього був таки Філарет Колесса. Чи то було під час відвідин цього композитора світової слави Ф. Колесси в його домі при полицях із народнопісенними скарбами, чи під час офіційних зустрічей Бартока з львівськими музичними колами — розмовам і дискусіям двох видатних європейських фольклористів не було кінця. У царині дослідження народної музики працювали і С. Людкевич і, останніми часами, З. Лисько та ін.

Півстолітня стретта

Перша зустріч Миколи Лисенка з львівськими українцями (1867) була початком його вирішального впливу на музичне життя Галичини. Уже 1872 р. „Правда" писала, що „у нашій львівській громаді нема ні одної людини, яка б не перейняла хоч одної пісні, уложеної цим знаменитим музиком народним"[14]. *Лисенків вплив, сплетений з надбаннями давньої перемишльської*

---

[11] Квітка К. Українські народні мелодії.— К., 1922.— № 503 (пор.: Лисько З. Українські народні мелодії.— Нью-Йорк, 1968.— Т. 4.— № 2896.— С. 201).

[12] Волинський Й. Перша публікація мелодій українських народних пісень у Галичині //Питання історії і території української музики.— Львів, 1957.— Вип. 1.— С. 44—50.

[13] Wacław z Oleska. Pieśni polskie i ruskie ludu Galicyjskiego.— Lwów, 1833.

[14] Правда.— 1872.— 15(27) лип.— С. 199.

школи, справив, що в 1880-х роках створились уже міцні основи нашого музичного життя з осідком у Львові. Організація хорів (Остап Нижанківський), пожвавлення концертового і музично-театрального руху, видавництва, трохи згодом шкільництво (А. Вахнянин) були того виявом. І як у т. зв. стретті окремі голоси імітаційної композиції появляються скоріше, приспішеним порядком, так і в нас за півстоліття 1880—1930 років відбувся прискорений розвиток багатьох ділянок музичного життя. За втрачений у минулому час закипіла пожвавлена праця.

У змаганні за українську музичну культуру першими вийшли виконавці співаки. На підкорення світу вирушала знаменита трійка: Соломія Крушельницька, Олександр Мишуга, Модест Менцинський. Об'їжджаючи столичні оперні театри Європи, вони могли сказати: „Ми прибули, заспівали і перемогли". О. Мишуга, вихованець львівських бурс, святоюрської і ставропігійської, почав свою кар'єру 1880 р. саме у львівській Опері.

У 1903 р. з нагоди 35-літнього ювілею композиторської праці Миколи Лисенка український Львів складав перед ним свій звіт. Наш композитор приїхав до Львова в товаристві С. Єфремова й Є. Чикаленка. Святковий концерт відбувся у залі т. зв. Старого театру, в тій самій, в якій колись (1847 р.) виступав із концертом Ференц Ліст. У програмі Лисенкового концерту виконувалася і його кантата „Радуйся, ниво неполитая", присвячена співацькому товариству „Боян" у Львові. Чотириденне святкування мало всенародний характер. Хором із трьох сотень співаків диригував Остап Нижанківський, статтю з приводу концертів (правда, досить критичну) написав сам Іван Франко[15]*, а в Науковому товаристві ім. Шевченка вітав Лисенка Михайло Грушевський. На тлі виступів найвидатніших представників тодішньої львівської громади мало хто звертав увагу на молодого композитора, що саме тоді взявся за сміливий задум: покласти на музику Шевченкову поему „Кавказ". Був це Станислав Людкевич. П'ятнадцятилітній Василь Барвінський мав змогу вітати Лисенка ще в домі свого батька (з Олександром Барвінським Лисенко був у тісних взаєминах ще 1867 р.). Молодий хлопчина дивився на славетного композитора з безмежною пошаною і під час привітання хотів поцілувати його в руку. Та Лисенко, стиснувши руку, сказав: „Я не панотець, щоб мені цілувати руку"*[16]*. Зате, коли молодий Барвінський зіграв кілька своїх фортепіанних творів, Лисенко позитивно оцінив їх і заохочував далі працювати в царині композиції. Усього через кілька років по тому зродилися у Львові цінні фортепіанні прелюдії Василя Барвінського. Обидва музиканти, Людкевич і Барвінський, своєю працею упродовж десятиліть високо піднесли рівень музичної культури Львова.*

Після вимушеної воєнної перерви 1914—1919 рр. музичний рух у Львові знову зростає. З'являються такі помітні музичні новинки, як фортепіанний секстет Барвінського, виконаний уперше 1921 р. Людкевич дає великі хорово-оркестральні полотна, а передовсім працює над викінченням свого „Кавказу". Диригентську працю із запалом ведуть Михайло Гайворонський та Антін Рудницький. Фортепіанне тріо (Р. Криштальський, Л. Туркевич, Б. Дрималик) виконує нові твори Людкевича і Барвінського. Заснований у 1903 р. Музичний інститут ім. М. Лисенка розбудовує у Галичині дедалі

---

[15] Франко І. Лисенкове свято в Австрії // Літературно-науковий вісник. — 1904. — Т. XXV.— Ч. 2.— Кн. 1.—С. 47—52.

[16] Барвінський В. Мої спомини про М. Лисенка // Українська музика. — 1937.— № 9—10.— С. 141—142.

більшу мережу музичних шкіл і веде її зі своєї львівської централі. Справами церковної музики опікується митрополит Андрей Шептицький і, не зважаючи на гуркіт гармат під час облоги Львова, провадить працю у пам'ятному 1919 р. Як колись у XVII ст., музичне життя у Львові відбувалося під опікою Церкви, так подібно і в XX ст. наші музиканти відчували прихильну увагу й опіку, що йшла з високої Святоюрської гори від митрополита Андрея.

Тільки поставивши поряд одну біля одної дві дати — 1880 і 1930 рр., — ми можемо усвідомити, яку велику роботу пророблено в прискореному темпі, який великий шлях пройдено.

Тло й оточення

Тридцяті роки приносять нові досягнення. Виявляється перевага „родової" музичної культури. У пов'язаних зі Львовом родинах Колессів, Туркевичів, Нижанківських, Барвінських плекання музики передається з роду в рід, від батька до дітей. Концерти набирають значення свого роду подій. Враження з концерту на честь І. Франка 1933 р. описані І. Федорович-Малицькою:

„Спокійна елеґантність і своєрідна інтимність залі Міського театру витворили відразу гарний настрій. Заля повна. Приємно та цікаво бачити чільні одиниці нашого громадянства. В ложі на першому поверсі прецікава голова Василя Барвінського, композитора-лірика европейської міри. У партеровій ложі зарисовується шляхетний профіль Богдана Лепкого. Недалеко нього симпатичне, вічно молоде обличчя другого визначного композитора — С. Людкевича"[17].

А ось програма цього симфонічного концерту: увертюра Б.Лятошинського, частина симфонії Л. Ревуцького, симфонічна поема „Каменярі" С. Людкевича, далі на Франкові тексти „Ноктюрн" і „Сонет" В. Барвінського, фраґмент із „Мойсея" А. Рудницького, „Наймит" Нестора Нижанківського...

Звідусіль, особливо з Праги, напливає ціла хвиля музик, які, закінчивши повні музичні студії, стають до праці. Правда, небувалий у Галичині і незрозумілий тип української музики з професії веде до конфліктів із давніми співацькими колами. Заснований у Львові „Союз Українських Професійних Музик" (СУПРОМ) зводить усні й ґазетні бої за правильність своїх планів, між якими на першому місці є піднесення нашої музичної культури на европейський рівень. Як колись давно співаки, так тепер на міжнародне поле виступають інструменталісти. Концерти піаністки Любки Колесси в найкращих залах Львова змушують слухати цю піаністку не тільки українських слухачів. На місці діють Галя Левицька, Роман Савицький та інші, підносячи вгору рівень українського піанізму. Незважаючи на польський супротив, українські виконавці силою своєї мистецької якости пронікають в Оперу, радіо і навіть польське шкільництво (проф. Р. Любинецький). Увага присвячується і молодому поколінню виконавців, а з конкурсу молоді, влаштованого СУПРОМом 1939 р., виходять відзначені Т. Терен, Л. Рейнарович та ін. На музично-теоретичному полі було заснування Музикознавчої комісії Наукового товариства ім. Шевченка (1936). Її праці стали появлятися 1939 р. в місячнику „Українська музика" у Львові.

---

[17] Федорович-Малицька І. Музична подія (Вражіння з концерту) // Діло. — 1933. — 9 черв.— С. 2.

Найсильнішою ділянкою тогочасного музичного Львова була та, що завжди визначає якість і рівень музичної культури — композиторська. У музичному Львові 1930-х років були діяльні, крім старших Ф. Колесси, О. Кишакевича, знані українські композитори Станислав Людкевич, Василь Барвінський, Нестор Нижанківський, Зиновій Лисько, Антін Рудницький, Микола Колесса, Борис Кудрик, Стефанія Туркевич-Лукіянович, Роман Сімович. У їхній творчості був найвищий і найцінніший здобуток українського музичного Львова. Його цінність тим вища, що досягнення сталися у несприятливих умовах, без прямого доступу до симфонічного оркестру й Оперного театру. Коли 1838 р. відзначалося 30-ліття композиторської праці В. Барвінського, відбулася ціла низка концертів, щоб охопити всі ділянки творчости цього композитора. Разом же творчі досягнення усіх згаданих композиторів являли собою багате і різнобарвне ціле. Головні позиції у ньому займали саме ті ділянки, що давніше були менш плекані, а саме: фортепіанна, камерна й оркестрова музика. Це треба підкреслити як надзвичайно важливий і симптоматичний момент при оцінці культурно-національного обличчя Львова. Багатьом українським композиторам можна було по польському боці протиставити тільки одного-єдиного львівського композитора — А. Солтиса. Українська перевага на полі творчих музичних досягнень — це стверджуємо об'єктивно — у Львові напередодні Другої світової війни була незаперечна й очевидна.

Згадуючи перші часи існування Львова, один із польських авторів (С. Василевський) писав, що цьому містові „Русь дала тло й оточення, Польща — атракційну силу своєї раси". Розвиток музичного життя у Львові за 1920—1930 роки показав, що саме українське оточення дедалі сильніше впливало на українську музичну культуру Львова — припливом нових сил, зв'язком і опорою у народній творчості та нестримною волею до свого культурного вияву. Зате острівне становище польської музичної культури стало причиною того, що вона почала дедалі виразніше слабнути й висихати, втрачаючи свою давню атракційність.

У пізніші часи (у роки 1941—1944) за існування львівської Опери порівняння знову ж таки випадало на нашу користь. Давній польській опері, яка, незважаючи на своє існування у межах польської держави, ледве животіла і не показувала ніяких не те що виявів, а й навіть бажання росту, прийшла на зміну — хай і в несприятливих умовах — українська опера, повна свіжости, розмаху і творчого польоту.

За дуже короткий час львівська Опера показала високий рівень і багатогранність. Вона ж вміщувала у своїй праці не тільки оперу, а й оперету і балет. Факт, що львівська Опера вийшла із середовища драматичного театру — не випадковий. Традицією українського театру ще з давніх часів було поєднувати драматичний і музичний репертуари. Нераз і не зовсім задовільними силами ставилися цілі опери, а видатні драматичні актори (К. Рубчакова, І. Рубчак, згодом С. Стадниківна) майстерно виконували партії з опер чи оперет. У Львівському оперному театрі вистави йшли на рівні доброї європейської опери. Навіть „залізний" оперний репертуар („Аїда", „Кармен", „Фауст", „Мадам Баттерфляй", „Продана наречена" та ін.) удавався свіжо, оновлено й цікаво.

Українська й чужинецька публіка висловлювала велике визнання і вдячність керівникам — диригентові Л. Туркевичеві та директорові й режисерові В. Блавацькому, виконавцям (В. Тисяк, З. Дольницький, Л. Черних та ін.) і всьому великому ансамблеві. Високий рівень мистецтва балету, складеного майже лише з митців центрально-українських земель, почав

збуджувати й композиторські спроби (балет молодого львівського композитора Б. Бака „Кіт у сап'янцях“).

Просто на очах виростали і міцнішали на сцені молоді співацькі й акторські сили.

Ще дві події того часу варто згадати. Як близько сорока років тому, так і 1942 р. Львів знову приходить із поклоном Миколі Лисенкові на 100-ліття від дня його народження. Відбулися концерти з творів славнозвісного композитора, влаштовувалась велика виставка його друкованих і рукописних творів, світлин, листування та інших матеріалів, велика частина яких стосувалася близьких зв'язків М. Лисенка із Львовом. Під знаком ювілею старанням комітету влаштовано під керівництвом о. С. Сапруна великий конкурс хорів, на який у Львів прибули найкращі міські і сільські хори з цілого краю. Масова участь хорів і співаків та рівень їхніх виступів були чудові. Другою подією було виконання усіх чотирьох частин монументального „Кавказу“ на музику С. Людкевича. Повторений кілька разів у залі Міського театру у виконанні величезного хору і симфонічного оркестру, цей твір робив потрясаюче враження.

Український музичний Львів останніх десятиліть був багатий на творчі індивідуальності: на композиторів, музикознавців, фольклористів, численних виконавців і, врешті, широких мас слухачів. Подібно, як це було в XVII ст., так і в першій половині XX ст., Львів сповнив своє високе призначення бути одним із головних центрів музичної культури України.

Василь ВИТВИЦЬКИЙ

МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ ЛЬВОВА 1824 Р. У ДЗЕРКАЛІ ЧАСОПИСУ „MNEMOSYNE“

Пропонована розвідка — спроба ретроспективного огляду музикалій Львова минулого століття на основі публікацій у виданні „Mnemosyne“ (повна назва — „Mnemosyne. Galizische Abendblatt für gebildete Leser“), одного з небагатьох німецьких видань, що виходили на теренах Галичини за часів панування Австро-Угорської імперії. Прагнучи спростувати загальноприйняту думку про провінційність віддаленого від столиці і нещодавно приєднаного до метрополії Львова, про обмеженість його культурного життя, часопис „Mnemosyne“ висвітлює дуже багато розмаїтих культурних подій як місцевого, так і світового значення, намагається поєднати актуальність, різнобічність та серйозність порушених проблем із доступністю, умінням заінтригувати читача. „Mnemosyne“ стало виданням лише культурологічного спрямування, призначеним для розширення мистецького та наукового світогляду своїх передплатників, що цілком відповідало вимогам часу.

Символічною є уже сама назва часопису, адже за грецькою міфологією Мнемозіна — богиня пам'яті і мати дев'яти муз. Влучнішої назви для видання подібного напряму годі було й вигадати. Цікаво, що аналогічну назву дали своєму літературному альманаху, що виходив у Москві, В. Кюхельбекер та В. Одоєвський, вміщуючи в ньому філософсько-естетичні праці, котрі відображали суспільні та етичні переконання „любомудрів“ та декабристів.

Львівська „Mnemosyne“ виходила 17 років — з 1824 по 1841 рік. У Науковій бібліотеці Львівського державного університету ім. І. Франка є практично повна передплата за всі роки:

1824 — № 1–14, 16–45, 47–62, 64–75, 77–102.
1825 — № 1–14, 16–104.
1826 — № 1–103.
1827 — № 1–102.
1828 — № 1–49, 51–80, 82–123, 125–151.
1829 — № 1–99.
1830 — № 1–97.
1831 — № 1–14, 16–24, 26–30, 32–103.
1832 — № 1–100.
1833 — № 1–102.
1834 — № 1–100.
1835 — № 1–3, 13–94.
1836 — № 1–90, 92–150.

1837 — № 1—21, 23—33, 35—150.
1838 — № 1—99.
1839 — № 2—105.
1840 — № 1—102.
1841 — № 1—100.

Окрім того, декілька чисел окремих років зберігається у Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаника, а саме: 1831 — № 1—16; 1832 — № 1—52; 1833 — № 5, 8—9, 19, 23, 25, 27, 29, 32—33, 35, 37—41, 45—46, 52, 59—65, 68—69, 71—74, 76; 1834 — № 1—102 (за каталогом). Отже, загальна кількість наявних у бібліотечних фондах номерів сягає майже двох тисяч чисел. За обсягом часопис не належав до масштабних, друкувався на чотирьох сторінках невеликого формату. Вигадлива заставка, котру два рази — у 1836 та 1840 роках — змінювали, прикрашала першу сторінку. Традиційними залишалися дні виходу: вівторок та субота, лише передплати 1828, 1836—1837 роки є численнішими — у ті роки газета виходила три рази на тиждень (у вівторок, четвер та суботу). Незважаючи на обсяг, кожне число часопису видається вельми змістовним та інформативним. Засновником і редактором практично весь час існування газети був Олександр Завадський, про якого в „Бібліографії" Естрайхера[1] знаходимо відомості як про поважного науковця у галузі природництва. Лише в 1825 році його на короткий час змінив Й. Шмайцер, а в 1826 — Ґольберт. Останні два роки газета виходила під орудою Йозефа Едлера фон Мегоффера, а в 1840 — знову Ґольберта. Незмінним фундатором видання протягом усіх сімнадцяти років був Йозеф Шнайдер. Прізвища журналістів і дописувачів встановити дуже важко, оскільки вони переважно підписувалися псевдонімами та криптонімами типу Abdul, Josefa Zwei geborne von Drei та ін.

Оскільки основне спрямування часопису викристалізувалось як культурно-просвітницьке, то значну більшість публікацій становили літературні твори як видатних (Й.-В. Ґете чи Г. Гайне), так і маловідомих для нас авторів, судячи з характеру і якости літературної „продукції", поетів і прозаїків-аматорів. Вражає широка амплітуда жанрово-стильових інтересів, починаючи від класицистичних французьких П. Корнеля та Ж. Расіна, попри поезію „штюрмерів" і закінчуючи недавно написаними частинами поеми романтичного кумира Дж. Байрона „Манфред", баладами, лірично-чутливими віршами (романтизм був тоді у винятковій моді і це слово постійно виринає на сторінках часопису), а також одами та віршами „до дати".

Сучасного читача може вразити те, що іншомовні твори друкувалися мовою ориґіналу паралельно з перекладом; розгорнуті повісті та романи давали з продовженням у кількох номерах. Традиційним стало віршоване послання Мнемозіни до читачів на початку кожного року, а взагалі поезія розпочинала кожен номер газети. За такого значного обсягу літературних публікацій вони переважно займали перші дві сторінки, а в окремх випадках навіть цілий номер. Та все ж, не забуваючи про те, що Мнемозіна — мати всіх дев'яти муз, а не лише Евтерпи чи Ерато, автори видання немало місця відводили проблемам популяризації знань із різних наукових галузей: природознавства, географії, історії, а також образотворчого мистецтва, театру, музики. Знаходилося місце і для інтелектуальних розваг — ребусів і шарад.

---

[1] Estreicher K. Bibliografia. — Kraków, 1880. — T. 5.

Публікації з усіх цих питань, зібрані „під одним дахом“, творять враження строкатого калейдоскопу, в котрому висвітлюються і астрономічні теорії, і технічні новинки, і опис життя та побуту різних народів, через який проявилося характерне для того часу захоплення орієнталізмом, бо дуже багато місця приділяється звичаям азіятських та африканських країн, і історичні нариси, біографії видатних особистостей минулого і сучасного. Постійною була також поточна актуальна інформація: рецензії, огляди, відгуки, анонси. Дописувачі не поминали, здається, жодної визначної події у галузі науки й культури як у Галичині, так і в цілому світі. Велику увагу газетярі приділяли також постійним контактам із читачами. Постійно публікувалися листування з ними, вдячні відгуки, а іноді й гостра полеміка.

Кілька постійних рубрик присвячено „бліц-новинам“ із різних сфер, серед них такі, як „Aus dem Gegiete der Literatur (...der Wissenschaft, der Tonkunst)“, „Theatralia“, „Tagebuch“. Кореспонденти систематично надсилають інформації з Праги, Відня, Кракова, Варшави, Берліна, котрі публікуються у рубриках „Notizen aus...“, „Tagebuch“. Іноді в часописі з'являються і своєрідні „дайджести“ з європейської преси — „Zeitung für's gesellige Leben“.

Подаючи загальний схематичний огляд структури і основних тематичних розділів „Mnemosyne“, намагаємось висвітлити той культурологічний контекст, в якому розміщена інформація з музичної сфери.

Публікації на музичні теми займають у часописі одне з чільних місць, їх торкаються і окремі постійні рубрики, і масштабні розгорнуті статті, і численні повідомлення та анонси. Попри всю розмаїтість їх можна поділити на кілька частин. Перша — інформативно-рекламна частина, анонси, оголошення, повідомлення про приїзд, черговість виступів того чи іншого віртуоза або примадонни. Друга — рецензії на події концертного життя, переважно з детальним описом програм, переліком усіх зайнятих у „вечорі“ або, як частіше писалося, академії музикантів і незмінними компліментами на адресу „героя“ вечора. Третя — дуже детальні музичні театралії, що дає змогу зробити висновок про особливу популярність опери серед львів'ян. Четверта — своєрідний „музичний календар“, біографічні довідки про відомих сучасних музикантів і видатних ювілярів минулого, повідомлення про цікаві музичні події з усіх куточків Європи, огляд нотографії тощо. П'ята, чисельно найменша, — це проблемні статті, присвячені питанням музичного стилю, виконавства, полеміка стосовно популярних творів і виконавців.

Завдяки повноті й докладності інформації, поданої у перших трьох розділах музикалій часопису, можна зробити певні висновки про інтенсивність та мистецькі здобутки музичного життя Львова. Захищений скромним означенням „провінція“, Львів у ту епоху не лише приймав у себе знаменитих гастролерів-віртуозів, а й мав власну міцну професійну школу, виховуючи добрих виконавців. Лише за один зазначений 1824 рік Львів відвідали такі всесвітньовідомі скрипалі, як Кароль Ліпинський, засновник польської романтичної скрипкової школи, та французький віртуоз Жак-Фереоль Мазас, гітарист Андрійо, гобоїст, вихованець Празької консерваторії Й. Клепш, виконавець на басетгорні Шальк. Ми обминаємо тут оперних співаків, про яких мова піде далі. Звертає на себе увагу популярність солістів — виконавців на духових інструментах, що диспонували на той час багатим і різноманітним репертуаром.

Немалу популярність мали тоді виступи модних „вундеркіндів“, „пошесть“ яких охопила Європу в післямоцартівську добу. Наприклад, газета анонсує і дуже схвально описує концерти 15-річного скрипаля графа С. Брауна та 16-літнього скрипаля ж Т. Кучинського. Незмінним супут-

ником усіх музичних вечорів був оркестр театру з капельмейстером Ернесті.

Репертуар львівського „провінціяльного" оркестру зробив би честь і будь-якому сьогоднішньому столичному колективу: до нього входили твори Гайдна, Моцарта, Бетговена, Паізієлло, Керубіні, Россіні, Спонтіні, Вінтера та багатьох інших. Багато уваги газета придiляє детальному опису і критичному розбору концертів-„академій". За декілька днів до їх проведення неодмінно з'являвся анонс, а після того — розгорнута рецензія у традиційній рубриці „Aus dem Gebiethe der Tonkunst" („З галузі музичного мистецтва"), де були детальні описи концертів та частково — критичний аналіз виконуваних творів. Із цих публікацій можна скласти повне уявлення про зміст, характер та естетичне спрямування львівських академій 1824 року.

Найчастіше академії влаштовували на честь приїзду когось із відомих гастролерів. Вони відбувалися у залі театру або в так званій „Редутній залі". Програми концерту вражають різножанровістю, прагненням представити найрізноманітніші напрями і можливості музичного мистецтва. Концерт розпочинався симфонією або оперною увертюрою у виконанні оркестру театру під орудою маестро Ернесті. Серед творів рецензенти згадують увертюри до „Лодоїски" Керубіні, „Олімпії" Спонтіні, „Чарівної флейти" Моцарта, а також симфонії Гайдна (зокрема симфонію G-dur — очевидно, одну з „лондонських"); окремо варто відзначити прем'єру у Львові 4 квітня 1824 року Сьомої симфонії Л. Бетговена.

Виступ гастролера (беремо головно до уваги „академії" Ліпинського і Мазаса) передбачав виконання власних творів та найпопулярніших віртуозних композицій сучасних авторів, передовсім Дж. Віотті, П. Роде, Ф. Крейцера, представників французької скрипкової школи. Найчастіше гість ділив свій виступ на дві частини. Тоді в час його перепочинку виступав хтось із відомих вокалістів, солістів Опери. Їх імена зустрічаємо майже в кожному номері газети; серед них згадаємо мадам Зейєр, керівника місцевої оперної трупи Мюллера. Фраґменти з опер Моцарта, Россіні, Вебера ставали неодмінним атрибутом вечора. Поступово жанрова палітра вечорів розширювалась, до них стали включати поруч із суто музичними номерами драматичні діалоги і сцени з вистав у виконанні артистів місцевого театру. І, нарешті, на завершення переважно знову з'являвся на сцені запрошений виконавець, „фінішуючи" найбільш ефектними й віртуозними номерами програми. Так, Мазас на закінчення обрав блискучий французький марш, гітарист Андрійо завершив свій виступ бравурними варіаціями на тему мисливського хору з „Вільного стрільця" Вебера. Іноді соліст представляв публіці також своїх учнів, демонструючи майстерність не лише виконавця, а й педагога. Наприклад, Кароль Ліпинський запросив до виступу в академії одного з учнів — С. Вреху.

Музикознавчий рівень рецензій на виступи гастролерів та симфонічні концерти переконує своєю професійністю, детальним аналізом найтонших виконавських нюансів, часто вказуючи навіть на доцільність тих чи інших темпів або уточнюючи: Allegro на 3/4. Дуже прискіпливо оцінюється чистота інтонації, якість звуковидобування, ведення фрази, критики чутливі буквально до кожного звуку.

Так само ґрунтовно розглянуто музичні вистави. Театралії займають у газеті чи не більше місця, аніж концертні рецензії. У той рік Львів відвідало чимало солістів із культурних центрів Європи: Відня, Праги, Гамбурґа. Вражає кількість оперних постановок, серед яких „Дон Жуан" Моцарта, „Севільський цирульник", „Танкред", „Семіраміда" Дж. Россіні,

„Вільний стрілецъ“ К.-М. Вебера, „Сніг“ Ф. Обера, а також „п'єси з музикою“, очевидно, водевілі розважального характеру, серед них — „Ізидор, мандрівник із водяного королівства“ з музикою Дресслера. На жаль, рецензенти переважно не вказували прізвищ авторів ні тексту, ні музики, тому в багатьох випадках неможливо встановити, кому належить той чи інший твір; пошуки утруднюються тим, що ці назви не зустрічаються у фундаментальних енциклопедичних довідниках і оперних путівниках.

Отже, жанрова палітра оперних постановок містить як зразки класицизму, так і найновіші досягнення італійської та німецької шкіл (нагадаємо, 1824 року у „провінційному“ Львові ставили) „Вільного стрільця“ Вебера, написаного 1820 р., „Танкреда“ — 1813 р., „Севільського цирульника“ — 1816 р., а „Семіраміду“ — 1823 р.). Окрім того, у концертних програмах академій постійно звучали арії з опер, що вже згадувано раніше. Кожну оперну постановку одразу ґрунтовно рецензували у „Mnemosyne“, завдяки чому можна скласти уявлення про провідних львівських оперних співаків: Мюллера, котрий практично був керівником трупи, але водночас гастролював на оперних сценах Відня і Гамбурґа; мадам Зейєр, що теж постійно виїжджала з виступами; соліста амстердамської Опери Кзабона; Вайса, Гойберера та Шнайдтінґена, чиї імена теж досить часто трапляються у публікаціях. Згадується також ім'я юної співачки М. Ендерс, котру Мюллер запросив з Орлеана.

Можемо судити, таким чином, про спектр мистецьких смаків тогочасної львівської публіки: від складних серйозних партитур до легких невибагливих розважальних п'єс із популярними пісеньками, що їх, очевидно, могли ставити й аматорські колективи. Але попри розмаїтість мистецьких смаків один стиль усе-таки виразно домінує в естетичних запитаннях читачів — це романтизм, що тоді тільки-но починав друге десятиріччя свого існування (відраховуючи початок від „Ундіди“ Е.-Т.-А. Гофмана, тобто 1814 р.). Починаючи від засновника німецької романтичної опери Вебера, закінчуючи на сьогодні вже зовсім невідомими прихильниками стилю, що лише пробували сили в мистецтві, усі основні музичні рецензії та статті торкаються поняття романтизму. Разом із публікаціями зі сфери живопису, літературними та поетичними зразками музикалії обертаються навколо естетичних проблем, котрі пізніше в історії мистецтва будуть окреслені як провідні романтичні теми. Замилування у середньовіччі, історичних сюжетах, барвистий орієнталізм, вишуканість, суб'єктивність публіцистичного письма — усе це свідчить, що у сприйнятті тогочасного мистецького світобачення Львів був проґресивним європейським містом.

На сторінках часопису постійно подибуємо інформацію про постановки опер на провідних сценах Європи: в описуваному щорічнику згадуються вистави „Рікардо і Зораїда“ Россіні в Лондоні, „Евріанта“ Вебера, „Севільський цирульник“, „Отелло“ Россіні у Празі, „Дон Жуан“ Моцарта, „Севільський цирульник“, „Отелло“ в Гамбурзі, „Вільний стрілець“ у Брно та ін. Привертає увагу те, що часто в цих відгуках подибуємо назви творів, пізніше виставлених на львівських сценах, тож може бути, що такі газетні публікації привертали увагу театральних труп до популярного у світі репертуару.

Охоче листувалися з газетою і самі виконавці. Актори подавали анонси вистав, у котрих були зайняті, концертанти висловлювали вдячність за добрі рецензії, передавали побажання для своїх прихильників, полемізували з критиками. Яскравим зразком такої полеміки може служити гостра відповідь 16-літнього Т. Кучинського рецензенту В. або обурена репліка му-

зикантів львівського оркестру, не згідних з надто суворим присудом критика. В той же час К. Ліпинський після першого ж виступу у Львові не забарився подякувати слухачам за сердечний прийом і навіть, перебуваючи в інших містах, періодично надсилав до „Mnemosyne“ інформації про різні події музичного життя, свідком і учасником яких він був, повідомляючи про свої творчі плани та контракти. Дуже цікавою частиною музикалій часопису стали листи читачів, в яких вони повідомляли про свої враження, висловлювали думки щодо музичної критики на сторінках видання. Загалом можна зробити висновок про більше пізнавальний, аніж проблемний характер мистецтвознавчих публікацій, що підтверджує також систематична поява статей — життєписів відомих музичних діячів, як, наприклад, Ліпинського або юного графа Брауна, скрипаля з Марселя. Газета уважно стежила також і за появою літературних біографій видатних композиторів. Так, подано вельми розгорнутий огляд актуальної празької сенсації — книжки Стендаля „Життя Россіні“. Взагалі оглядам музичної бібліографії та нотографії на шпальтах газети відводили не останнє місце. Зокрема, зустрічаємо тут і ретельний аналіз історичної для романтизму збірки „Чарівний ріг хлопчика“, виданої 1819 р. у Гейдельберзі У. фон Арнімом і К. Бренталo, і повідомлення про вихід друком у Празі збірника романсів В. Марсано „Аурелiо“, і про подарунок Ф. Мазаса львівським меломанам — літографічного видання своїх творів, котрі невдовзі після того з'явилися на полицях львівських книгарень.

Лідія МЕЛЬНИК

АВСТРІЙСЬКІ КОМПОЗИТОРИ ЛЬВОВА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТ.

Для створення повної картини історії нашої музичної культури є необхідним дослідження маловідомих та забутих мистецьких постатей. Саме такими і є Йоганн Рукгабер, Йозеф Кесслер, Йоганн Медерич Ґаллюс, Ігнац Шуппанціґ — композитори, дириґенти, виконавці-віртуози, музичні діячі, які більшою чи меншою мірою сприяли розвитку музичної справи у Львові та Галичині в першій половині XIX ст.

Сьогодні завдяки доволі численним повідомленням тогочасних періодичних видань, які збереглися у бібліотеках Львова, можна дати доволі повну та об'єктивну оцінку їх діяльности. Однак зауважимо, що деяка інформація, яка стосується окремих осіб, а також діяльности музичних організацій, потребує ще додаткової, більш виваженої арґументації. Такі дані можна було б узяти з архівних матеріалів. Проте тому певною мірою заважає в одних випадках відсутність матеріялів за певний період, в інших — неопрацьованість окремих архівів, а іноді велика розпорошеність документів по різних установах і навіть приватних зібраннях, як, наприклад, архіву Галицького музичного товариства.

Можливо, що через наявність названих причин, а також з огляду на об'єктивні обставини та суб'єктивні міркування музикознавців дана тема не отримала належного висвітлення у музикознавчій літературі.

Так, наприклад, польські дослідники, узявши до уваги роль Рукгабера та Кесслера в заснуванні та розбудові Галицького музичного товариства, а також вклад у розвиток польської музичної культури, внесли їх імена до довідника „Słownik muzyków polskich“.

При тому автори обмежилися короткими біографічними даними музикантів, до того ж із деякими помилками.

Австрійські музикознавці лише принагідно згадують прізвища Шуппанціґа та Кесслера у зв'язку з ім'ям „львівського“ Моцарта — Франца-Ксавера. Зрештою, весь львівський період життя і творчости Медерича Ґаллюса навіть у поважній музикознавчій праці побудовано на здогадках та припущеннях. Композитор і виконавець Йоганн Рукгабер узагалі не фіґурує в австрійській музичній історіографії.

Не з кращого боку показало себе й українське музикознавство. Ще в 1933 р. Борис Кудрик у вступній частині своєї докторської дисертації „Історія української музики в Галичині в добі 1829—1873“ вказав, що західна музична культура, носіями якої були австрійські музиканти, культивува-

лась у замкнутих німецькомовних колах і на місцеве населення ніякого впливу не мала.

У праці „Піонери музичного мистецтва в Галичині“ Зеновій Лисько, використовуючи матеріали робіт Б. Кудрика, погоджується з тим, що такий стан справ був лише в першій чверті XIX ст. Проте згодом, зауважив автор, обставини трохи змінилися. Це сталося тому, що в Галичині появилися „музиканти-чужинці“, які свідомо намагалися мистецьку музику пристосувати й прищепити на український ґрунт... „Такий перебіг подій позитивно подіяв на музичну культуру краю, адже згодом „появилися учні чужинців, музичні діячі та перші українські композитори“. У даному разі музикознавець робить акцент на діяльності в Перемишлі й Львові чеських музикантів та їх вихованців — Михайла Вербицького та Івана Лаврівського, побіжно називаючи імена професорів, таких як Мюллер, Клюгер, Казатель, Герольд, які працювали у Ставропігії. Звісно, що під таким кутом зору австрійські впливи, які проявилися найбільше у світській музиці, а саме в популярних серед галичан хорах (Liedertafel) та співограх (Siengspiel), Зеновій Лисько не міг детально розглянути.

Звичайно, пряму співпрацю українських композиторів з австрійськими в першій половині XIX ст. стверджувати важко. Проте ще в 1835 році львівська газета „Lesenblätter“ (№ 3) подала читачам інформацію про появу у книгарнях нових музичних творів Рукгабера, Данека та М. Вербицького (згадується марш із фіналом). Із короткої замітки часопису „Gazeta Lwowska“ (1842.— № 6) відомо, що на першому балу Галицького музичного товариства в залі Стрільниці найбільше сподобалися присутнім танці, скомпоновані Кнаппом та М. Вербицьким. Далі, у № 143 дод., газета сповістила, що вийшли з друку улюблені твори композиторів М. Вербицького та Кнаппа (Renaissance de la gaite ou Coletion Danses pour le Pianoforte). У „Піонерах...“ З. Лисько згадує „Товариство для культивування музики в Галичині“, дійсним членом якого був Іван Лаврівський. Правда, дослідник вважає участь українського композитора в цій досить дійовій організації формальною.

Українське радянське музикознавство, яке опиралося на ідеологічні догми, не дало правдивої оцінки впливу західної музичної культури на культуру Галичини, почепивши на це без сумніву цікаве й потрібне для краю явище ярлик „онімечення“.

Сьогодні без перебільшення можна сказати, що глибше та детальніше вивчення творчости австрійських музикантів Львова становить інтерес в історичному аспекті, адже їх кращі композиції можуть мати успіх і в сучасного слухача.

Йоганн ***РУКГАБЕР (1799—1876)***

На початку січня 1818-го року в першому номері часопису „Gazeta Lwowska“ появилася невелика замітка, яка сповіщала читачів про приїзд до міста Йоганна Рукгабера (Johann Ruckgaber) музиканта з Відня. Цей факт не став сенсаційним, адже австрійські музиканти досить часто приїжджали у Львів чи то з гостинними концертами, як, наприклад, скрипаль Ігнац Шуппанціґ, друг Л. ван Бетговена й учасник його квартетів, чи то на постійне проживання, як, наприклад, піаніст і композитор Франц-Ксавер Моцарт, молодший син В.-А. Моцарта. Юний Рукгабер, мабуть, і гадки не мав, що Галичина стане для нього другою батьківщиною, що саме тут він зазнає мистецької слави і повністю присвятить своє життя розвитку музичної культури цієї землі.

Після успішних львівських концертів піаніст вирушив у концертну подорож по Україні, під час якої давав приватні уроки музики в домах магнатів. Турне завершилося у Львові, і з того часу музикант стало осів у місті, працюючи як шанований усіма вчитель музики, концертуючий віртуоз та композитор. Звичайно, львівська публіка цікавилася новоприбулим музикантом і хотіла мати якомога більше відомостей про нього. Згодом стало відомо, що Й. Рукгабер народився 21 листопада 1799 р. у Відні як син французького емігранта (властиве прізвище — Жан де Монтальбо (Jean de Montalbeau). У 1809 році, після смерти батька, який загинув на війні, хлопчика усиновив його гувернант, віденець Йозеф Рукгабер. Музики Йоганн навчався у Відні й Парижі, зокрема в Йоганна Гуммеля, учня В.-А. Моцарта.

Уже в 1820-х роках Рукгабер бере активну участь у концертному житті Львова. Він став незмінним акомпаніатором як місцевих, так і гастролюючих музикантів. Так, у „Rozmaitości", додатку до часопису „Gazeta Lwowska" за 1822 р., № 62, вказано, що „... п. Йоахім Качковський задумав дати великий вокальний та інструментальний концерт при допомозі р. Рукгабера, артиста рідкісної вправности та вишуканости". Того ж року в постановці опери „Дзвінок" Л. Герольда „досконало акомпанував на фортепіано п. Рукгабер, артист доволі значний"[1]. Показовим прикладом участи Рукгабера в музичних імпрезах можна назвати його виступ у великій музично-пластичній забаві (вечорі), організованій Йозефом Башни, де він виконав варіації для фортепіано Калькбреннера[2]. У 1825 р. разом із скрипалем-віртуозом Каролем Ліпинським Рукгабер успішно виступив із концертами в Києві[3] та Львові[4]. Між іншим, прибуток від концерту у Львові становив 500 дукатів, що на той час було великою сумою.

Час від часу Рукгабер виступав із сольними концертами. Про це свідчить, зокрема, публікація у часописі „Gazeta Lwowska" за 1826 р. № 67: „Ясний пан Рукгабер матиме в наступну середу 11 червня у королівському Міському театрі о 7 годині вечора концерт на фортепіано. Окрім того, він гратиме на оркестріоні імпровізації на різні народні мотиви".

Загальне визнання і славу принесли Рукгаберу його композиції для фортепіано й музичні ілюстрації до пантоміми „Роздуми арлекіно" або „Поява духів" (постановка 1826 р.)[5]. У цей час із львівської літографії Франца Піллера вийшли друком його твори. Це, насамперед, танцювальна музика-полонези, мазурки, котильйони[6], а також романси й пісні, які автор присвятив знатним дамам і кавалерам, своїм друзям і знайомим.

Однак чи не найбільшою заслугою Рукгабера стала організація музичного життя Львова. Своєю енергією, запалом композитор зумів заохотити до спільного музикування аматорів серед інтеліґенції і місцевих урядових кіл. Отож, з 1835 р. він щотижнево керує музичними зібраннями в редутовому залі, де у виконанні творів Моцарта і Бетговена брало участь близько сотні музикантів-аматорів[7].

З часом виникла потреба у створенні музичного товариства, яке б могло організовувати регулярні публічні концерти, готувати музичні кадри, влаш-

---

[1] Rozmaitości.— 1822.— N 7.
[2] Там само.— 1825.— N 25.
[3] Там само. —1825.— N 16.
[4] Ruch muzyczny.— 1857.— N 34.
[5] Rozmaitości.— 1826. — N 24.
[6] Там само.— 1824.— N 41.
[7] Polskie Słownik Biograficzny.— Kraków, 1991.— T. 32/34.

товувати виступи гастролерів і т. ін. Насамперед треба було підготувати статут товариства, визначивши в ньому структуру керівництва, членства, внісши чіткі положення щодо обов'язків і прав кожного його учасника. Такий статут було укладено й подано до найвищого (цісарського) затвердження у квітні 1835 р. „А тим часом музичні заняття товариства, чи то публічні, чи приватні, тривали без перерви під керівництвом нашого знаного, одностайно призначеного на директора музики Й. Рукгабера, аж нарешті 14 серпня 1838 року товариство через найвищу санкцію було затверджене", — так констатувала хід подій „Gazeta Lwowska" за 8 січня 1839 р. Заснована організація отримала назву „Галицьке товариство музики"[8]. Протягом 1838—1842 років Рукгабер був його музичним директором, одночасно керуючи оркестрами, хорами і школами товариства[9]. Свої обов'язки він виконував дуже вдало, з постійним горінням.

Активна діяльність Товариства розпочалася у 1839 р. За ініціативою Рукгабера при товаристві було відкрито школи (класи) навчання співу (педагог панна Ля Рош) та гри на скрипці (педагог Брох). У цих школах планувалось також вивчення теорії та історії музики. Результати роботи найкраще проявлялися у публічних виступах. Так, у 1840 р. проведено 4 публічних концерти та 12 музичних „пописів". Програми концертів найчастіше становили твори віденських класиків, зокрема симфонії Л. Бетговена, його ж ораторія „Христос на Оливковій горі", частини з ораторії Й. Гайдна „Створення світу". Окрім них прозвучали також ораторія „Павло" Ф. Мендельсона, ода-симфонія „Пустиня" Ф. Давида та ін. При виконанні таких масштабних композицій кількість учасників сягала іноді 300 осіб[10].

Період найвищого розквіту Галицького музичного товариства і відповідно культурного життя Львова припадає на 1842—1848 роки. За цей час товариство влаштувало десятки музичних вечорів, карнавалів доброчинних акцій, організувало концерти численних своїх і запрошених музикантів. Найбільші враження на львівську публіку справили виступи скрипалів Анрі В'єтана (1843), Терези Оттаво (1844), Гайнріха Ернста (1845), віолончеліста Бауера (1843), піаніста Леопольда Майєра (1843). У квітні-травні 1847 р., протягом майже цілого місяця, виступав перед львів'янами леґендарний Ференц Ліст[11]. Можливо, що саме дружні взаємини між Рукгабером та Лістом посприяли тому, що останній завітав саме до Львова, повертаючись із Києва, хоч мав їхати на гастролі в Чернівці.

Сам Рукгабер теж іноді подорожував і результатом однієї з таких подорожей до Франції стало його знайомство з Ф. Шопеном[12].

Внаслідок революційних подій 1848 р. робота товариства, як і культурне життя міста, завмерла. Лише час від часу демонстрували своє мистецтво місцеві аматори та заїжджі музиканти. Це тривало до 1851 р. Саме тоді завдяки старанням Рукгабера було укладено й затверджено новий статут Товариства, з якого й почалося його відродження. Була сформована нова мета: „створити консерваторію, де б навчалися орґаністи, співаки, співачки, члени оркестру, а в міру досягнутих можливостей — учні та концертанти"[13].

[8] Galizischer Musik-Verein.— Центральний державний історичний архів України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові), ф. 146, оп. 4, спр. 665.

[9] Schematismus der Königreiche Galizien und Lodomerien.— Lemberg, 1841—1843.

[10] Ruch muzyczny.— 1857. — N 16.

[11] Gazeta Lwowska.— 1847.— N 44—55.

[12] Polskie Słownik Biograficzny.— Kraków, 1991.— T. 32/4.— S. 592.

[13] Ruch muzyczny.— 1857.—N 16.

У 1854 р. об'єднання прийняло нову назву: „Товариство виховання музики в Галичині", а керування ним було доручено Йоганнові Рукгаберу[14]. *Протягом декількох років під його проводом були виконані такі твори, як увертюра „Сон у літню ніч" Ф. Мендельсона, його ж соль-мінорний фортепіанний концерт, ля мінорна симфонія № 4 Л. Бетговена, симфонія Ф. Ріса.*

У 1857 р. у зв'язку із захворюванням Рукгабер відходить від роботи в Товаристві і цілком присвячує себе композиторській та педагогічній діяльності. Однак прикрі сімейні непорозуміння змушують його в 1862 р. покинути Львів і виїхати на Волощину[15]. *Там він протягом п'яти років працює учителем музики в сім'ях місцевої знаті. Зважаючи на погіршення стану здоров'я, у 1867 р. повертається до Львова, де проводить у своєї дочки останні роки життя. „Твердість думки, замилування музикою і праця на її полі не полишала його до останнього подиху. За кілька днів перед смертю мав уроки з фортепіано і працював над створенням „Канону", — такими словами закінчується некролог, вміщений у „Gazeta Lwowska"*[16]. *Помер Й. Рукгабер 5 січня 1876 р. і похований на Личаківському кладовищі.*

Протягом 50-річної діяльности у Львові Рукгабер виховав три покоління любителів музики. Його учнями були відомі галицькі музиканти, серед них піаніст і композитор Марцел Мадейський.

Значні здобутки Рукгабера і в композиторській творчості, яка охоплює більше, ніж 100 опусів. Певна частина цих творів вийшла з друку у львівських та зарубіжних видавництвах і її часто виконували ще за життя композитора. Переважно це композиції для фортепіано, камерно-інструментальні твори і романси. Вони несуть на собі відбиток часу, отож і написані у традиціях салонної романтичної музики (так звані Salon-Stücke). Безсумнівно, що композитор скористався основними ознаками того стилю. Це найбільшою мірою стосується його фортепіанних творів: Експромту (ор. 65), 9 Мазурів (ор. 39), Каватини (ор. 91), Варіацій на оригінальну тему (ор. 32), в яких засоби музичної виразовости спрямовані в русло звукозображальности, зовнішньої ефектности, навіть блиску. Зрозуміло, що така музика була легка для сприйняття (особливо для невибагливого слухача), однак у ній губились індивідуальні, найцінніші риси творчости композитора. За жанровим поділом це здебільшого танці і „пісні без слів". Вони мають невеликі розміри, просту музичну форму, яка утворюється своєрідним „нанизуванням" кількох, часто різнохарактерних частин і доволі простого завершення, яким може бути і повторення початкового розділу.

Зрештою, Рукгабер послуговується загальновживаним музичним лексиконом середини XIX ст. Тут знаходимо і віртуозні пасажі (незмінний атрибут блискучого романтичного стилю) і традиційні гармонічні звороти, і звичне фактурне оформлення.

Значно цікавішими є більші форми, такі як, наприклад, Дует для фортепіано і скрипки (ор. 41) і Анданте з похоронним маршем (ор. 80). У них музична форма перестає бути механічним накопиченням матеріалу, однак і тут спостерігається, особливо в Дуеті, „скочування" до простих, інколи мало не банальних гармоній, зворотів-звуконаслідувань і т. ін. Проте саме ці твори створюють краще враження про рівень майстерности композитора і його художній смак.

---

[14] ЦДІА України у Львові, ф. 146, оп. 66, спр. 1424.
[15] Gazeta Lwowska.— 1876.— N 12.
[16] Там само.

Більша частина творів Рукгабера не була видана і тепер зберігається у рукописному відділі Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. Серед творів великих форм виділяються Велика увертюра (для великого складу симфонічного оркестру (ор. 63), увертюра до комічної опери Йозефа Діттерсдорфа (ор. 40), увертюра до мелодрами „Спаситель“ (ор. 53), кантата „З Богом за батьківщину“ (для чоловічого хору та духового оркестру), кантата „Тост і веселий спів“ (ор. 57) присвячена монарху Францові-Йосифу, 1-й фортепіанний концерт (ор. 20) присвячений Каролю Ліпинському, струнний квартет (ор. 87), Фортепіанний квінтет (ор. 37). У доробку композитора знаходимо також численні фантазії, сонати, дуети, концерти для сольних інструментів у супроводі фортепіано, твори для хору, романси й пісні.

Йозеф-Христоф КЕССЛЕР (1800—1872)

Йозефа Кесслера справедливо можна назвати одним із найвідоміших музичних діячів Львова 1830—1850 рр. Після здобуття музичної освіти у Відні він з 1820 по 1826 р. працював учителем музики у графа Потоцького у Львові й Ланцуті[1]. Згодом продовжив свою роботу в Австрії, а вже у 1829—1830-х роках Кесслер заявив про себе не тільки як педагог, а й як керівник камерної музики. Так, у Варшаві він по п'ятницях організовував музичні вечори, на яких бував Фредерик Шопен[2]. Наступні п'ять років Кесслер концертував, займався педагогічною діяльністю. Улітку 1835 р. музикант прибув до Львова. Про його приїзд льв'ян заздалегідь повідомила місцева преса[3]. „Йозеф Кесслер, славний і відомий артист на фортепіано, який цими днями прибув до Львова і думає тут осісти, дасть про себе чути через кілька місяців у великому концерті...“ — констатував хід подій додаток до „Gazeta Lwowska“ листок „Rozmaitości“ (№ 27 за 4 липня 1835 р.).

З того часу Кесслер став займатися організацією музичних ранкових концертів, виступаючи в них як піаніст, виконавець своїх та чужих композицій. Не полишав він і педагогічної ниви. Його учні брали активну участь у музичних імпрезах. Сам музикант, будучи дійсним членом Галицького музичного товариства, проявив у цей час високу громадянську свідомість, щиро вболіваючи за його справи, доклав багато зусиль для розвитку музичної справи у Галичині. Так, у 1840 р. він подарував Товариству гарний екземпляр партитури Й. Гайдна „Створення світу“ з німецьким та англійським текстами[4]. Збираючи фонди для курсу співу при Товаристві, Кесслер неодноразово влаштовував низку сольних концертів[5]. Пропагуючи музичне мистецтво, він часто виїжджав на гастролі до Станиславова та Чернівців. З цього приводу львівська преса писала: „Ми впевнені, що його талант здобуде йому шанувальників повсюди“[6]. Газети відзначали не тільки професійні якості шанованого музиканта, а й його порядність та чуйність. Так, відомо, що Кесслер зібрані на своїх концертах кошти передав погорільцям Ряшева і потерпілим від повені наддністрянцям[7].

---

[1] Riemann Hugo. Musik-Lex'ikon.— Leipzig, 1909.
[2] Słownik muzyków polskich, red. J. M. Chominski.— Kraków, 1964—1967.
[3] Mnemosyne.— 1835.— N 53.
[4] Gazeta Lwowska. — 1840. — N 34.
[5] Там само. — 1840. — N 71.
[6] Там само. — 1843. — N 101.
[7] Там само. — 1842. — N 79.



Ігнатій Шуппанціґ (1776—1830). *Початок XIX ст.*



Йоган Рукґабер (1779—1876). *Початок XIX ст.*

Численні концерти з відомими львівськими музикантами, такими як скрипаль Філіп Брох, віолончеліст Гебельт, а також із музикантами-гастролерами, з якими Кесслер виступав як акомпаніатор чи соліст, принесли йому загальне визнання. У цей же час „Gazeta Lwowska“ (1843 р., № 30) писала: „Його талантові б'ємо чолом. Шкода, що нашим талантам, таким як п. Кесслер, треба домагатися слави за кордоном, і в нас його ім'я не стало таким, як Ліст, Тальберґ, Улє Буль. Пан Кесслер заслуговує на ім'я артиста в повному розумінні того слова“. Як виконавець Кесслер „зачарував“ дописувача „солодкими, пестливими, плинними, як еолійська арфа, тонами“.

13 квітня 1847 р. Кесслер організував співаків музичного товариства для участі у привітанні Ференца Ліста, який прибув до Львова на гастролі[8]. *Можливо, цей факт посприяв тому, що знаменитий віртуоз в одному з концертів виконав композицію Кесслера.*

У 1853 р., після періоду реакції, Кесслер продовжив справу музичного виховання, організовування концертів музичного товариства. Як стверджує „Gazeta Lwowska“ (N 66), „усі концерти під його керівництвом відзначалися як гарним добором програми, так і пречудовим виконанням“. Особливо радували слухачів власні твори музиканта.

Творча спадщина Йозефа Кесслера налічує понад 100 опусів. Провідне місце в ній займає музика для фортепіано. Це — варіації, експромти, ноктюрни, прелюдії, полонези, вальси, мазурки, скерцо, а також ціла низка етюдів і студій (вправ), які створили свого роду „школу майстерности“ Кесслера“. Важливе місце серед його доробку займають композиції для хору, зокрема кантата (із супроводом духових інструментів), написана на честь народження сина намісника Голуховського, а також „Релігійний хор“ (для чоловічого складу). Принагідно варто згадати квартет „Доброї ночі“ та квінтет „Дочка Господня“, які часто з успіхом звучали у Львові.

Після доброчинного концерту 1 квітня 1855 р. в редутовому залі графа Скарбка (на користь євангельської громади)[9], *Кесслер покинув Львів і виїхав до Відня, де його дуже добре зустріла місцева музична громадськість. Школа майстерности Кесслера, на думку західних фахівців, є важча, ніж школа К. Черні, і займає проміжне місце між школою Й. Гуммеля та Ф. Шопена**.

Йоганн Медерич ҐАЛЛЮС (1752—1835)

*Непересічною постаттю у музичному середовищі Львова був композитор і дириґент Йоганн Ґеорг Антон Медерич Ґаллюс***. *Народився він 27 грудня 1752 р. у Відні, в сім'ї музиканта. Музичну освіту Медерич здобув в одного з представників ранньовіденської класичної композиторської школи Ґеорга Ваґензайля. Отож уже в 1781—1782 рр. він працює директором театру м. Ольмутца, пізніше ставить свої опери в театрах Відня, у 1786—1787 рр. — при дворі польського короля Станислава II, згодом, у 1793—1794 рр., займає посаду капельмейстра театру в Офені (Буда).*

Навесні 1803 р. Медерич прибув до Львова, де розпочав свою діяльність виконанням ораторії Й. Гайдна „Чотири пори року“[1]. *Програма концерту*

---

8 Gazeta Lwowska. — 1847. — N 44.

9 Nowiny.— 1855. — N 38.

* Мова йде про загальне поняття, оскільки спеціальної школи майстерности Шопен не створив.

** Повна власна назва: Johann Georg Anton Medevitasch Gallus.

1 Державний архів Львівської области, ф. 350, оп. 1, спр. 8.

свідчила, що виступ відбудеться 25 березня у Королівському Міському Редутовому залі з допомогою антрепренера Франца Булли, під дирецією композитора Ґаллюса, за співучастю аматорів. Особливо відзначалось, що саме завдяки прихильному ставленню любителів музики хори будуть добре вкомплектовані. Заборона в день постановки будь-якої комедії красномовно свідчила про серйозне ставлення організаторів до даної імпрези.*

Радість від успішного дебюту була затьмарена страшною для Медерича звісткою з Відня: 9 червня 1803 р. померла його єдина малолітня дочка. У листі до віденського видавця Карла Артаріа Медерич із відчаєм сповіщає, що його музична кар'єра є назавжди закінчена[2]*. Проте, як свідчать деякі матеріали, з 1803 по 1812 роки Медерич був одним із дириґентів німецького театру*[3]*. Ймовірно, що саме він у 1811 р. поставив оперу В.-А. Моцарта „Милосердя Тіта" як ораторію, а в 1812 р. повторив постановку „Чотири пори року" Й. Гайдна*[4]*.*

Після п'ятирічної відсутности Медерич 6 грудня 1817 р. повернувся до Львова[5]*, де став займатися організовуванням концертів, компонуванням та педагогічною діяльністю. Так, наприклад, одним із львівських учнів Медерича був Франц-Ксавер Моцарт (молодший син В.-А. Моцарта), який, на противагу своєму геніальному батькові, вважав Медерича „одним із найбільших контрапунктистів свого часу"*[6]*. Варто згадати, що в 1790-х роках учнем Медерича був ще один відомий віденець-поет Франц Ґрільпарцер*[7]*.*

На схилі літ Медерич займався копіюванням (переписуванням) творів композиторів XVII—XVIII ст., що напевно було чи не єдиним джерелом його доходів. Як стверджує дослідник творчости Медерича музикознавець Теодор Айгнер, очевидно, старий музикант забезпечував нотним матеріалом монастир Бернардинів, як раніше це робив німець Філіпп Кірнберґер (1721—1783), композитор та дириґент.

18 грудня 1835 р. вдячні львів'яни провели Йоганна Медерича Ґаллюса в останню путь.

Композиторський доробок Медерича становить близько 100 ор. Це насамперед твори культового призначення, такі як „Missa solemnis" для 4-х солістів з оркестром, „Missa in C", „Stabat mater" для 4-х солістів з оркестром. Декілька мес зберігається сьогодні в пасивному фонді бібліотеки ЛВДМІ ім. М. Лисенка. Опери Медерича, а серед них найвідоміша „Вавилонські піраміди", та оперета „Останнє захоплення" тривалий час мали успіх на сценах Відня та Львова. Його квартети для струнних інструментів, три з яких збереглися у Красічинській книгозбірні (присвячені Й. Гайдну), засвідчують високий рівень композиторської майстерности.

---

* Саме під таким прізвищем Медерича знали у Львові.

[2] Die Wiener Stadt-und Landesbibliothek. Handschriften-sammlung 1. N 69.671.

[3] Błaszczyk Leon. Życie muzyczne Lwowa w XIX wieku // Przegląd Wschodni. — Warszawa, 1991.

[4] Ruch muzyczny. — 1857. — N 22.

[5] Gazeta Lwowska. — 1817. — N 197.

[6] Hummel Walter W. F. Mozarts Söhne. — Salzburg, 1956.

[7] Aigner Teodor. Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Mederitsch, detto Gallus.— München, 1974.

Ігнац ШУППАНЦІҐ (1776—1830)

Цікавою, але маловивченою є діяльність у Галичині відомого скрипаля, композитора та дириґента з європейським ім'ям Ігнаца Шуппанціґа (Ignaz Ichuppanzigh). Народився він 20 листопада 1776 р. у Відні, за національністю словенець. Навчаючись гри на скрипці як любитель, домігся значних результатів і став професійним музикантом. Так, у 1794 р. він навчає гри на скрипці Л. Бетговена і здобуває його прихильність, яка з роками переростає у дружбу. У цей час він очолює квартети князя К. Ліхновського (1795—1799) і графа А. Розумовського (1808—1816), з яким уперше виконав струнні квартети Бетговена.

Цю інформацію, а також про те, що у 1816—1823 роках Шуппанціґ разом із квартетом Розумовського концертував у Німеччині, Польщі та Росії, подає музична енциклопедія[1]. Однак у повідомленнях про перебування Шуппанціґа в Галичині та Львові жодної згадки про цей квартет немає. Натомість на початку 1817 р. Шуппанціґ брав участь у любительському концерті, а влітку того ж року мав бенефіс, який відбувся у залі Леваковського, де він виконав „улюблений концерт для скрипки Конрадіна Кройцера"[2]. 1818 рік Шуппанціґ розпочав у Львові як дириґент виконанням ораторії Й. Гайдна „Створення світу"[3]. У лютому 1818 р. він брав участь у великій асамблеї, влаштованій у палаці графині Коморовської з приводу дня народження цісаря Франца. „Gazeta Lwowska" (14 лютого) сповіщає, що графиня Лончинська „грала сонату на фортепіано, а славнозвісний артист пан Шуппанціґ із Відня грав на скрипці". 4 — 7 березня Шуппанціґ перебував у Бродах[4].

Виходячи із повідомлень часопису „Gazeta Lwowska" від 3 січня 1819 р. і „Pamiętnik Lwowski" за 1819 р., можна судити, що Шуппанціґ мав спільну подорож із Францом Ксавером Моцартом до „Росії". Однак про спільні гастролі говорити, мабуть, не можна, тому що після повернення Шуппанціґа до Відня в одній із розмов з Бетговеном[5] він досить критично відкугується про музичні здібності Ф.-К. Моцарта, назвавши його „учнем, який у їх спільному концерті у Львові ганьбив виконання сольної партії" (ф-й концерт В.-А. Моцарта). Шуппанціґа преса характеризувала як „артиста, який відзначається досконалою грою на скрипці, особливо у квартетах[6] (очевидно, у приватних музикуваннях. — В.Т.).

З інших коротких повідомлень про Шуппанціґа можна судити про його перебування у Києві в 1819 і 1823 роках, у Москві в березні 1822 р. У грудні 1822 р.[7] Шуппанціґ відвідав Львів. Засвідчуючи свою появу в місті та маючи намір дати сольний концерт у міському театрі, він особисто запросив львів'ян на свій виступ, давши оголошення у часописі „Rozmaitości" (10.12.1822).

На початку січня 1823 р. Шуппанціґ дав у Львові прощальний концерт, який „був проведений з великою віртуозністю", і вирушив до Києва[8]. 19

---

1 Музыкальная энциклопедия— М., 1982.— Т. 6.
2 Allgemeine Musik Zeitung.— Warschawa, 1819. — N 9.
3 Там само.
4 Gazeta Lwowska.— 1818.— N 37.
5 Ullrich Hermann. Beethowens Freund und Geiger. Eine Studie, 1973/7.
6 Pamiętnik Lwowski. — 1819.
7 Ullrich H. Beethowens Freund...— 1973/7
8 Gazeta Lwowska.— 1823.— N 2 (dod.).

березня він укотре повертається у Львів[9], *але лише для того, щоб незабаром його покинути, адже в 20-х числах червня Шуппанціґа з радістю вітав у Відні Бетговен*[10].

Польський музикознавець Леон Блащик вказує у своєму дослідженні „Музичне життя Львова в XIX ст.“[11], *що Шуппанціґ перебував у Львові від початку 1820-х років, а в 1824 р. організував абонементні концерти квартетної музики. І справді, у „Mnemosyne“, німецькомовному додатку до часопису „Gazeta Lwowska“ за 1824 р., вміщено „Повідомлення шанувальникам музики“*[12]. *У ньому мова йде про впровадження абонементу на 6 квартетних вечорів у залі Леваковського. Згідно з цим концерти з творів Гайдна, Моцарта, Бокеріні, Бетговена, Бромберґа проводили два рази на тиждень (неділю та четвер). Це збігається з інформацією, яку подає Блащик, однак тут є невелике „але“: допис до газети від свого імени як розпорядник концертів зробив... Кароль Ліпинський.*

2 березня 1830 р. Шуппанціґ помер, займаючи перед цим посаду директора цісарського придворного оркестру. Львівська преса писала з цього приводу: „У Відні помер на апоплексію у Львові знаний і шанований скрипаль-віртуоз, палкий прихильник свого мистецтва Ігнац Шуппанціґ“[13].

Володимир ТОКАРЧУК

[9] Gazeta Lwowska.— 1823.— N 33 (dod.).
[10] Ullrich H. Beethowens Freund...— 1973/7.
[11] Błaszczyk L. Życie muzyczne Lwowa w XIX wieku // Przegląd Wschodni.— Warszawa, 1991.
[12] Mnemosyne.— 1824.— N 27.
[13] Rozmaitości.— 1830. — N 14.

ВІДЕНЬ І УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТ. — 1918 Р.

Темі музичного життя української діаспори в музикознавчій літературі Відня не присвячено спеціальних наукових досліджень. Окремі статті чи згадки про музичну діяльність українців у Відні знаходимо в А. Вахнянина[1], *А. Гнатишина*[2], *повідомленнях музичних часописів („Артистичний вісник", „Боян ", „Українська музика"). Найбільше інформації з цієї тематики вміщено на сторінках галицької періодики. Зібраний матеріал охоплює період від заснування перших українських товариств у Відні (друга половина XIX ст.) до кінця існування Австро-Угорщини (1918). Цей матеріал ми згрупували тематично: Шевченківські концерти, музичні видання, „Слов'янське співацьке товариство" та його концертна діяльність, хоровий спів у церкві Святої Варвари, концертне виконавство, консерваторія. На основі зібраного матеріалу нами зроблена спроба змалювати картину українського музичного життя у Відні. В аналізі цього процесу ми дотримувалися хронологічної послідовности і, спеціально не розмежовуючи, намагалися показати його в розтині аматорського і професійного виконавства.*

Між великими європейськими містами одне з перших місць щодо багатства пам'яток української культури і традицій займає столиця Австрії — Відень. З давніх-давен він мав жваві зв'язки з українськими землями, а зокрема з Галичиною, адже з 1772 р. був столицею значної частини українського народу. Відень також був центром музичного життя різних народів, у тому й українців. Національні меншини гуртувалися у товариства чи громади і, як звичайно, найбільші свята відзначали спільно, за участю кращих музикантів-виконавців того чи іншого об'єднання.

Одним із найбільших українських товариств у Відні вважається товариство „Січ", засноване в 1866 р. А. Вахняниним. Вагомим завданням товариства було відзначення шевченківських роковин. У березні того ж року „Січ" організувала перший концерт пам'яти п'ятих роковин смерти Т. Шевченка[3]. *„Було це взагалі перше українське свято в честь Шевченка, що незабаром поширилося і на Галичину, щоб згодом стати загальнонаціональним*

---

[1] Вахнянин А. Спомини з життя.— Львів, 1908.

[2] Гнатишин А. З музичного життя у Відні // Музичні вісти.— Львів, 1934.— Ч. 4.— С. 5—6.

[3] Вахнянин А. Спомини з життя.— С. 77.

святом усіх українців“[4]*. Хором дириґував Ферхґот-Товачовський, а з промовою виступив організатор товариства Анатоль Вахнянин.*

Другу річницю свого існування товариство „Січ“ відзначало концертом пам'яти М. Шашкевича. На вечорниці, що відбулися 1 березня 1868 р., були запрошені інші слов'янські товариства (сербська „Зоря“, хорватсько-словенський „Юг“, чеські „Влтава“, „Славія“ і „Моравія“, словацький „Татран“ і „Русская основа“), у тому й „Товариство слов'янських співаків“, яке, зокрема, виконало українські народні пісні „Біду собі купила“, „Ой під гаєм“, „Ой на горі та женці жнуть“.

Мабуть, чи не вперше були виконані у Відні обробки і композиції Миколи Лисенка, який у 1867—1868 рр. навчався у Ляйпціській консерваторії. На вечорі звучали солоспіви українських народних пісень „Та не жур мене, мати“, „Ой у полі та й у Борипіполі“. Дописувач із Відня повідомляє: „Тут похвалити треба мотив народний, а величатись нам, Русинам, талантом земляка нашого п. Л. [Лисенка. — **М.Ч.***], котрий із повним чуттєм підобрав сопроводи на Pian-і до сих народних фантазий і посвятив їх закладникам товариства... Відтак проспівав хор знов композицію п. Л[исенка] „Ой у лузі при березі“ — гостям слов'янським у вподобу, а народові нашому славу“*[5]*. Вечір закінчився співом двох народних пісень під ліру, що переконливо піднесло авторитет „Січі“ серед інших братніх товариств у Відні.*

Пам'ятним був Шевченківський вечір, проведений 9 березня 1875 р. за участю слов'янських товариств і українських послів (Геровського і Наумовича). Січовий хор під проводом Гапоновича виконав композиції М. Лисенка „Ой у лузі при березі“ і сам дириґент у супроводі фортепіано відспівав пісню „Нащо мені чорні брови“, а також хорові твори І. Воробкевича „Огні горять“ і „Палій“ (одна з найновіших композицій). Крім українських народних пісень, звучали твори австрійського композитора Ф. Шуберта „Der Erlkönig“ (соло Фояровича в супроводі фортепіано) та італійця Беллміні вступ до опери „Норма“ (соло на цитрі Гапоновича)[6]*.*

Серед визначних українських виконавців на Шевченківських концертах у Відні була піаністка Геронима Озаркевич. Виконуючи 1884 р. твори Л. Бетговена і М. Лисенка, вона показала високий рівень техніки, глибоке розуміння і відчуття музичних творів. На цьому концерті виступав хор під керівництвом С. Шухевича, який виконав три хорові твори: А. Вахнянина „По морю“, І. Воробкевича „Ой чого ти почорніло“ і М. Вербицького „Хор косарів“. З інших концертантів відзначилися співачка Л. Буша та чеський скрипаль Л. Коллер[7]*.*

Крім „Січі“, ще одним великим українським товариством була „Громада“, заснована 1892 р. В перші роковини свого існування „Громада“ влаштувала святковий концерт, присвячений пам'яті Т. Шевченка[8]*. Це була перша маніфестація, де новоутворене товариство могло заявити про себе в очах широкого слов'янського світу, показати українське мистецтво і визначити в цей спосіб своє становище серед інших товариств.*

Вступне слово виголосив член „Громади“ К. Студинський. Хор товариства з 12 співаків під орудою І. Туркевича виконав величавий твір

---

[4] Марітчак Т. Минуле віденської „Січі“ // Над синім Дунаєм.— Відень, 1932.— С. 139.
[5] Правда.— 1868.— 15 берез.— Ч. 10 і 11.
[6] Там само.— 1875.— 18 берез.— Ч. 6.
[7] Діло.— 1884.— 18 берез.— Ч. 27.
[8] Там само.— 1893.— 14 черв.— Ч. 121.

А. Вахнянина „Урра у бій“, квартет І. Воробкевича „Гомоніла Україна“, О. Нижанківського „Гимни слов'янські“. У концерті брали участь також і представники інших національностей. Німкеня Маґдалина Крацерівна (дружина д-ра Турина) при фортепіанному акомпанементі І. Туркевича виконала дві українські народні пісні: „Нащо мені чорні брови“ і „Чоми ти, милий, пилом припав“ (в обробці М. Лисенка). Її меццо-сопрановий голос, чистий і ніжний, зачарував усіх гостей. Полька Кар. Карчевська демонструвала своє мистецтво у грі на фортепіано (у творі Ф. Яронського „Chant d'Ukraine“). Вона також акомпанувала в хорах на чотири руки разом із німкенею Гаймбахівною.

До успіху концерту долучився виступ дуету у складі Володимира Терлецького (скрипка) та Івана Туркевича (фортепіано). Молоді артисти виконали композицію Раффа „Ляргетто“ і Скарлатті „Тарантелла“. Закінчився концерт національним славнем „Ще не вмерла Україна“.

2 червня 1894 р. „Громада“ влаштувала Шевченківський концерт, в якому взяли участь першорядні слов'янські музичні сили з Відня. Концерт відкрив голова товариства Володимир Садовський. Належить піднести солоспів концертної співачки Б. Вольської, котру слов'янський світ визнавав як одну з найкращих своїх сил. Із вдячністю зверталися до співачки організатори свята „за єї прихильність для Русинів та за єї труд, котрого не пощадила, щоби з Болгарії, де концертувала, наспіти до Відня“[9].

Цікавим був виступ віртуоза на контрабасі Мішкова. Його артистична і свого роду дуже ориґінальна гра могутністю тонів зачаровувала всіх і часто нагадувала звуки української кобзи. А дириґент хору „Слов'янського співацького товариства“ А. Бухта дав дуже вдалий супровід до пісні І. Лаврівського „Осінь“, складений за українськими народними мотивами.

На Шевченківському концерті у травні 1897 р. хор товариства під проводом о. Володимира Садовського виконав декілька творів Дениса Січинського. Виступали також учениця консерваторії співачка Зельман (М. Лисенко. „На городі“), піаністка Дюрковецька (А. Рубінштайн. „Русская и трепак“). На влаштованих „Громадою“ після концерту традиційних вечорницях співав хор Товариства „Січ“, яким вправно дириґував С. Яричевський[10].

З роками у Відні виникали нові товариства, які також вважали своїм святим обов'язком відзначати шевченківські роковини. Ці товариства на початку свого заснування ще не мали власних музичних сил і тому на свої вечори запрошували колективи інших об'єднань. Таке шевченківське свято організували робітничі товариства „Поступ“ і „Родина“ за участю „січового“ хору. Треба сказати, що обидва новостворені товариства робили багато корисних справ для розбудження і піднесення громадського та національного духу українців у Відні.

Концерт відбувся 26 травня 1907 р. Хор „Січі“ виконав низку творів українських композиторів: „Боєві гимни“, „Смело, друзья“, „Марсельєзу“ в гармонізації Станислава Людкевича, „Даремне, пісне“ Д. Січинського, „На воді“ Ф. Мендельсона, „Було колись“ Ф. Колесси, „Іван Гус“ М. Лисенка. Хором керував С. Людкевич, який перебував у Відні (з 1907 по 1909 р.) і котрому Остап Грицай у своїй рецензії склав щиру подяку „за труд, який завдав собі, принимаючи на себе дириґентуру та акомпанемент — грандіозний акомпанемент“[11]*. „Дворічний побут у Відні, — пише З. Штундер,*

[9] Діло. — 1894.— 2 лип.— Ч. 137.
[10] Там само.— 1897.— 9 трав.— Ч. 104.
[11] Там само.— 1907.— 30 трав.— Ч. 110.

— одному з найбільших тогочасних культурних центрів Європи з його багатими музичними традиціями і надзвичайно інтенсивним музичним життям на початку XX ст., дав змогу молодому композиторові вивчити музику різних епох і стилів, познайомитися і ввійти у взаємини з видатними музикантами“[12].

Баритонове соло пісень українських композиторів М. Лисенка („Мені однаково“), Д. Січинського („Дума про гетьмана Нечая“), М. Волошина („Ой гляну я“), Я. Ярославенка („Ой нависли“) виконував знаний місцевим жителям дириґент церковного хору Роман Прокопович. У скрипковому соло дебютував Максимович. Його завдання було тим складніше, що українська публіка впродовж кількох років звикла до високоартистичної гри Євгена Перфецького. Та Максимович гідно заповнив місце свого попередника. Його виконання складних творів Й.-С. Баха, Г. Венявського та інших композиторів було вправне й високотехнічне.

Велику допомогу в підготовці молодіжного хору до Шевченківського концерту (20 травня 1909 р.) надав дириґент „Львівського Бояна“ Михайло Волошин. Цей концерт готували з особливим старанням. На святково прибраній сцені був встановлений бюст Т. Шевченка (роботи Терещука) і його ж портрет (пензля генерала Павлюха). Промову виголосив посол Григорій Цеглинський. Хором керував Роман Прокопович. „Та найбільша вдячність належиться п. д-ві Головацькому, віденському лікареві, не тільки за його гарний теноровий солоспів, але й за те, що своїм заходом і коштом придбав нам виступ п. Кароля Грея, артиста віденської Опери, зі скрипковим сольом, що було чи не найяснішою точкою концерту“, — повідомляв дописувач із Відня[13].

З роками репертуар хору Товариства „Січ“ розширювався, змінювалися дириґенти, співаки і музиканти. У 25-ту річницю смерти Т. Шевченка був влаштований пам'ятний вечір, на якому з промовою виступив проф. Олександр Колесса. „Січовий“ хор під управою Кокольського виконав „Гамалію“ (музика І. Біликівського) з декламацією Рибака і соло Р. Прокоповича, а також „Косаря“ (С. Людкевича). Із солістів виступили піаністка Софія Дністрянська („Тріо“ Прохазки), співак Олександр Носалевич („Минають дні“ М. Лисенка), декламатор Лесь Курбас („Кавказ“ Т. Шевченка)[14].

Одним із цікавіших і свого роду перших був концерт на честь Т. Шевченка і М. Лисенка, що відбувся 1913 р. Товариства „Кружок земляків“ і „Січ“ вирішили поєднати в ньому спогади двох найдорожчих українському серцю творців: Т. Шевченка та М. Лисенка. На заклик цих товариств у залі „Учительського Дому“ зібралося дуже багато української інтеліґенції, прийшли також репрезентанти інших слов'янських народів (між ними шанувальник українського поета проф. посол Массарик). Концерт відкрив посол д-р Лонгін Цегельський. У святочній промові, з незвичайним риторським талантом і здібністю до мистецького синтезу Цегельський вказав передусім на те, що єднає геній Шевченка з генієм Лисенка. „Вони дали українському народові питому національну ідеологію, — наголошував промовець. — Вони оба вийшли поза межу етнографізму, а стануть один у поезії, другий у пісні на ґрунті самостійної, свідомої себе нації...“[15].

Музична частина програми була присвячена переважно творам М. Лисенка, які виконували чоловічий і мішаний хори під проводом Савчина. Най-

---

[12] Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії.— К., 1973.— С. 14.
[13] Діло.— 1909.— 28 трав.— Ч. 114.
[14] Там само.— 1911.— 9 берез.— Ч. 53.
[15] Там само.— 1913.— 26 трав.— Ч. 115.

більш вдалим був виступ піаністки С. Дністрянської у дуеті зі скрипалем Грезером. З великою пластичністю передала артистка всі нюанси музики М. Лисенка, „ніжність і глибокість тону в кантилені, елементарну енергію і веселість у звуках танцю“[16]*. С. Дністрянська виконала також фортепіанний концерт (ре-мінор) А. Рубінштайна в супроводі другого фортепіано. Цей великий, написаний за слов'янськими мотивами концерт у виконанні Дністрянської виходив далеко за межі традиційних виступів. „Понад віртуозною технікою панував незвичайний темперамент та глибоке відчуття прегарних мотивів концерту“, — писала українська преса*[17]*. Артистка відтворила думки і бажання композитора, що визнали фахівці, які пригадували собі виконання цього концерту найкращими учнями А. Рубінштайна.*

Перша світова війна загальмувала розвиток української музичної культури. В окупованій ворогом Галичині не було змоги розгорнути діяльність у сфері духовного життя, зокрема музики. „Під злиднями воєнних подій перервався шлях, по якім ступав її розвій, — писав Осип Залеський, — тиха праця синів Музи устала, а вони самі розбрелися по широкім світі серед невзгодин воєнного життя“[18]*.*

Незважаючи на воєнні події, музичне життя у Відні зовсім не завмирало. Українські товариства традиційно вшановували пам'ять Великого Кобзаря. Серед виконавців з'явилися нові імена: оперний співак Олександр Семенів, челіст Богдан Бережницький, піаністка Наталія Кмицикевич. Шевченківські свята влаштовувала й учнівська молодь семінарських курсів у Відні. Хор семінару під управою Івана Левицького виконав декілька складних творів українських композиторів: К. Стеценка („Заповіт“ і „Сон“), С. Людкевича („Ой, Морозе, Морозенку“), В. Матюка („Цвітка дрібная“) та Д. Січинського („Бабине літо“). Цей останній твір із природним ліризмом приємним сопрановим голосом виконала співачка М. Музиківна. І. Левицький також підготував сольні виступи ансамблю скрипалів, які вказують на успішну працю молоді і, як пише О. Залеський, „виробляють у виконавців більшу музикальність та артистичне вдоволення“[19]*.*

Лихоліття війни спричинили жертви і каліцтва. На допомогу потерпілим віденці створювали відповідні комітети, які влаштовували вечори з виступами українських артистів. Зібрані пожертви надходили до Фонду інвалідів Українських Січових Стрільців.

На Шевченківському концерті 7 липня 1917 р.[20] *серед різноманітної публіки було багато поранених українців. Святочну промову „Чого ми тепер взиваємо Шевченка?“ виголосив Богдан Лепкий. Мішаний хор під диригентурою Клімова виконав композицію М. Вербицького „Заповіт“ із басовим соло Г. Бавмана і декілька народних пісень в обробці Ф. Колесси і С. Людкевича. А на закінчення — кантату М. Лисенка „Б'ють пороги“ (сл. Т. Шевченка). Серед солістів добрим голосом (меццо-сопрано) виділялася оперна співачка Анда Остапчук. Виконані нею твори М. Лисенка „Ой одна я, одна“ й О. Нижанківського „Минули літа молодії“ справили дуже миле враження на слухачів концерту.*

---

[16] Діло.— 1913.— 26 трав.— Ч. 115.

[17] Там само.

[18] Залеський О. З сучасного українського музичного життя // Шляхи. — Львів, 1916.— С. 534.

[19] Залеський О. Концерт на честь Шевченка у Відни // Діло.— 1916.— 13 квіт.— Ч. 96.

[20] Діло.— 1917.— 12 лип.— Ч. 161.

Не менш важливе значення у культурному становленні українців мала і видавнича справа. Проте ця сторона діяльности українських товариств не була поставлена на професійній основі.

У час війни (на початку 1915 р.) у Відні створено „Українську Культурну Раду“[21]*. В ній організовано три секції: народного, середнього і вищого шкільництва. За великої кількости українських еміґрантів робота цієї Ради була досить інтенсивна: щонедільні виклади для інтеліґенції, літературні вечори, секційні заняття і т. ін. Редакційний комітет „К. К. Р.“ працював над українськими шкільними підручниками для народних шкіл, видавав збірники популярних пісень. Однак через масовий виїзд українців із Відня до відвойованих Галичини й Буковини діяльність „У. К. Р.“ у деяких напрямах припинилася.*

Українська Культурна Рада видала три збірники пісень із нотами. Одне з цих видань (збірка „Жовнярських пісень“ Ю. Федьковича. — Відень, 1915) не мало відповідної мистецької вартости. Автор критичної оцінки видання зазначав: „З точки погляду культурної і політичної та виховуючої — ся збірка неможлива“. Він доводив, що не є завданням „У. К. Р.“ ширити „несимпатичні нотки“ воєнного психозу, рабського приниження та лакейства. „Не Культурна Рада, — переконує дописувач, — тільки Загальна Українська Рада мала рішати, яку політичну брошуру чи розвідку, з яким змістом і в якій мові корисно для нас пускати у світ“[22]*.*

Досконалішим виданням „У. К. Р.“ є збірник „Ще не вмерла Україна: Співаник з великих днів“ (Відень, 1916). Накладом Центральної Управи УСС вийшов „Співаник УСС“ (Відень, 1918). Його артистична вартість „полягає на згармонізуванню численних ілюстрацій зі змістом пісень і переплетенню їх історичними картинами“[23]*.*

До менш вартісних збірників, виданих у Відні, слід віднести „Сім пісень для вояків“ (накл. „Союзу визволення України“, 1915). Сюди ввійшли загальновідомі українські народні пісні, до яких чомусь подані інші тексти. Аналізуючи це видання, О. Залеський зауважує: „Кожна пісня має записану в нотах мельодію, але ні одна з тих мельодій не є вірна, а кінцева „Видиш, брате“ у фортеп'яновім обробленню є дійсним музичним дивоглядом“[24]*.*

Крім уже згаданих видань, за два роки війни (1915—1916) вийшли у Відні три збірники хорових творів, а саме: „Воєнні квартети“ Ф. Колесси, „З воєнних пісень“ і „З життя Українських Січових Стрільців“ (збірник пісень УСС) М. Гайворонського.

Мелодійність голосів та багата і рзноманітна гармонія пісень Ф. Колесси (написаних на слова О. Маковея, Б. Лепкого, В. Щурата) дає доказ про певність і солідарність його праці. „Саме виданнє (накладом Заг. Укр. Культурної Ради) робить гарне враженння старанним викінченнєм“[25]*.*

Збірка „Стрілецькі пісні“, що вийшла накладом Музичного товариства „Ліра“, містить популярні між стрільцями військові пісні на слова Ст. Чарнецького. Загалом вони змальовують життя українських воїнів у стрілецькому таборі. „Ся збірка має не тільки музичну вартість, але також й історичну як свідчення наших визвольних боїв“[26]*.*

---

[21] Vox Veritatis. Українська Культурна Рада // Шляхи.— Львів, 1917.— С. 195—199.
[22] Там само.— С. 197.
[23] Месарук О. Співаник стрільців // Діло.— 1918.— 4 жовт.— Ч. 225.
[24] Залеський О. З сучасного українського музичного життя // Шляхи.— Львів, 1916.— С. 535.
[26] Там само.— С. 536.

Накладом Музичного видавництва „Ліра“ були ще видані „Два українські гимни“: „Ще не вмерла Україна“ і „Не пора“ (в обробці для фортепіано).

Крім українських товариств, у Відні існувало „Слов'янське співацьке товариство“, яке 1891 р. прийняло у свої члени українських студентів (академіків). Це були переважно члени Товариства „Січ“ К. Студинський, В. Миколаєвич, Р. Придаткевич, Як. Тишовницький, К. Петровський, Ганаковський, К. Явецький, М. Іванець, Л. Бачинський, І. Партицький і В. Павлик. Хорове товариство нараховувало близько 100 співаків (чоловіків) і 50 жінок. До його репертуару входили кращі твори слов'янської музики. На першому концерті 15 грудня 1891 р. були виконані пісні майже всіх слов'ян, а з українських — П. Ніщинського „Закувала та сива зозуля“ у супроводі військового оркестру. „Диригент Ал. Бухта, — як повідомляє з Відня дописувач, — дуже добре поняв духа пісні, вона вельми сподобалась і безперечно осягне великий успіх“[27].

„Слов'янське співацьке товариство“ в наступному, 1892 р., приступило до вивчення композицій М. Лисенка „Іван Гус“ та О. Нижанківського „Гуляли, гуляли“. Воно також планувало взяти участь у величному відзначенні 25-літнього ювілею українського Товариства „Січ“. Члени проводу „Січі“ звернулися з проханням до проводу „Слов'янського співацького товариства“, щоби на всіх друкованих документах (штампах, запрошеннях, етикетках і т. ін.) були написи й українською мовою.

Крім музичних заходів, „Слов'янське співацьке товариство“ виконувало ще й гуманітарну місію. За його ініціативою було подано почин до рятівничої акції для словенців югославської Країни, потерпілих від землетрусу. До комітету 50-ти репрезентованих слов'янських товариств входила й українська „Січ“, представлена заступником її голови Ол. Петровським[28].

Поза різноманітні громадські справи „Слов'янське співацьке товариство“ продовжувало активну концертну діяльність. 5 грудня 1895 р. було влаштовано концерт, програма якого складалася з творів слов'янської музики, між якими звучав твір І. Воробкевича „Ой чого ж ти почорніло“. Хорами керував Теобальд Кречмер[29].

7 травня 1897 р. відбувся великий концерт цього музичного товариства[30]. Його добірна програма мала дві частини. У першій частині звучали 5 хорів (твори д-ра І. Брачма, С. Монюшка, хорові пісні в гармонізації М. Губада, В. Макраняча), басове соло співака придворної Опери Вільгельма Геша, сопрановий дует ц. к. (цісарсько-королівських) співачок Едіт Валькер і Анни Новак. Друга частина була представлена творами А. Дворжака „Stabat Mater“ у 10 частинах. Крім того, оркестр ц. к. придворного капельмейстера Едварда Штрауса відіграв Желенського „В Татрах“ і А. Дворжака „Слов'янські танці“ та „Леґенди“. Соло виконував співак придворної опери Франц Пацаль. Цей перший, такий величавий у Відні концерт красномовно демонстрував, який справді величний хор має „Слов'янське співацьке товариство“. Таких успіхів хор зміг досягнути після того, як його диригентом став славнозвісний слов'янський композитор М. Губад, колишній директор „Словенського національного товариства співаків“ у Любляні.

Успіх концерту був не до вподоби німецькій шовіністичній пресі. Так, газета „Deutsche Zeitung“ із заздрістю сприйняла славу „Слов'янського спі-

[27] Діло.— 1891.— 8 груд.— Ч. 266.
[28] Там само.— 1895.— 17 квіт.— Ч. 84.
[29] Там само.— 20 листоп.— Ч. 260.
[30] Там само.— 1897.— 22 квіт.— Ч. 89.

вацького товариства". Вона назвала „зухвальством" повідомлення у німецькій пресі про концерт і вибештала співаків придворної Опери за співпрацю зі слов'янами, бо, мовляв, недопустимо, коли співачка, з роду американка (Едіт Вальке), допомагає „ображати німецький Відень"[31].

Тогочасна українська преса також розгорнула широку дискусію з приводу слов'янського концерту, який „дав наглядний доказ великої і совісної праці того товариства". Водночас кореспонденти висловлювали жаль у зв'язку з відсутністю української пісні і рекомендували Товариству „Львівський Боян" нав'язати дружні відносини зі „Слов'янським співацьким товариством" для обміну музичними творами. „Користь буде велика, — пише „С. Я." (Сильвестр Яричевський), — наша Русь познакомиться з творами Музи иньших братніх народів, розширить свій трохи завузький музикальний світогляд, та й наша рідна пісня задзвонить голосною луною по наддунайській столиці, а тоді і для нас буде слава та й на наших композиторів сплине який проміньчик заслуженого признання"[32].

До слави українського музичного мистецтва за межами краю значною мірою спричинилася церква Святої Варвари у Відні. Незважаючи на те, що Галичина територіально належала до Австрії (від 1772 р.), європейська музична культура з такими іменами, як Гайдн, Моцарт і Бетговен не мала помітного впливу на українське музичне життя. Не було ще відповідної підготовлености, фахової основи для сприйняття цієї музики. Для Галичини більше значення мала східноукраїнська культура. Її шлях до Краю пролягав через столицю Австро-Угорської імперії — Відень. Там існувала греко-католицька церква Святої Варвари і в ній виховували греко-католицьких семінаристів. При церкві Святої Варвари гуртувалося ціле українське поселення з Галичини. З історії відомо, що ця церква мала вирішальне значення у культурному відродженні української музики.

1884 року виповнювалося століття відтоді, „як цісар Йосиф II підписав декрет, призначаючий Русинам віденським церкву Святої Варвари"[33]. *На ювілейні урочистості з Галичини прибув композитор П. Бажанський зі своєю донькою Галиною. Хор українських питомців духовної семінарії виконував найкращі пісні українських авторів. Між співаками відзначалися барвистим, сильним і добре поставленим голосом питомець Романовський, тенори д-р Милькович і д-р Стоцький. „Спів їх був імпозантний і трогаючий"*[34].

Треба справедливо визнати, що хор вихованців духовної семінарії у 1890—91-х рр. був досить слабий, що не робило чести єдиній греко-католицькій парафіяльній церкві Святої Варвари у Відні як представникові української нації. Місцеві жителі надавали в той час перевагу церкві російського посольства у Відні й щонеділі відвідували її, аби насолодитися співом церковного хору. Українська церква Святої Варвари не приваблювала мистецтвом співу. Цим вона відвертала своїх вірних, які в іншій церкві могли почути справді артистичне хорове виконання.

Такий стан церковного співу не був виною питомців греко-католицької духовної семінарії. Вони намагалися згладжувати брак голосів, співаючи то одну, то іншу вокальну партію, але це не давало бажаного результату.

---

[31] Діло.— 1897.— 22 квіт.— Ч. 89.

[32] Я[ричевський] С. Концерт слов'янського співацького товариства у Відні // Діло.— 1897.— 3 трав.— Ч. 99.

[33] Діло.— 1884.— 5 квіт.— Ч. 35.

[34] Там само.— 31 трав.— Ч. 57.

Вина в тому була безпосередньо самих консисторій, які скеровували до віденської семінарії молодь, не звертаючи уваги на її голосові дані. Якість церковного хору могли поліпшити студенти інших (світських) закладів, об'єднаних у Товариство „Січ". Членами цього Товариства була раніше більша частина хору питомців. Але в цих роках ректорат віденської семінарії забороняв питомцям належати до академічних товариств. Зрозуміло, що така заборона була непотрібна і шкідлива.

Щоби тому зарадити, уболівальник за справу церковного співу Ф. Замора вніс низку пропозицій. Першою справою необхідно було, щоби консисторії за рівних даних висилали до Відня співаків. Друга справа залежала від ректора духовної семінарії, який і є парохом церкви Святої Варвари. Він повинен був із двох дяків (роботу яких і так виконували питомці) залишити одного дяка, а кошти на другого поділити між 5—6 запрошеними добрими співаками із світських людей. Таким чином, — переконував Ф. Замора, — хор питомців збільшиться і поліпшиться якісно. „Так робить грецька церква. Той проєкт міг би дуже гарно перевести з великою користю для церкви Святої Варвари в порозумінню з віденським намісництвом ректорам віденського семінару"[35].

Питання хорового співу у церкві Святої Варвари порушували і наступного, 1891 р. Тут дописувач із Відня повідомляє, що на 12 вільних місць духовної семінарії консисторії і того року не прийняли жодного співака. В даній ситуації автор змушений звинувачувати д-ра Т. Сембратовича, „котрий не настояв, щоби бодай з львівської дієцизії прийшли до семінара співаки". Водночас він висловлює надію, „що в слідуючих роках наші консисторії будуть оглядніші і в інтересі обряду та піднесення церкви Святої Варвари вишлють до віденської духовної семінарії рік-річно по кілька співаків"[36].

Хор церкви Святої Варвари став на належну мистецьку висоту з приходом о. Володимира Садовського, який керував ним із 1894 по 1901 рік.

Багато діячів української музичної культури своє професійне становлення і зростання пов'язувало з Віднем. Тут вони навчалися, працювали педагогами, співали в Опері, виступали з концертами.

Періодичні видання Галичини присвячували статті, рецензії і повідомлення про виступи окремих виконавців на сценах Відня. Серед відомих концертантів — український і польський піаніст Олександр Зарицький (1834—1895), що походив з української родини Львова. Знаний віденський музичний критик Едвард Ганслік згадує його виступ у Відні 1868 р. У своїй рецензії він пише, що молодий, талановитий піаніст і композитор, який з успіхом дебютував у Парижі й Лондоні, був би без сумніву і у Відні зробив більше враження, якби не те, що виступав після кількох концертів Антона Рубінштайна. Була це на той час для кожного піаніста некорисна обставина виступати після виконавця світової слави. Проте успіх Зарицького продовжував поширюватися по інших містах Європи, адже „мусів бути небуденним віртуозом, коли грав у ляйпціґському „Гевандгаузі" (1863), що становило рід високого відзначення, яке випадало найвизначнішим мистцям"[37].

Великий успіх мали виступи учнів відомої піаністки Софії Дністрянської (у роки її викладацької праці у Віденській консерваторії). В їх грі „було всюди чути сильний вплив кермуючої індивідуальности, яка не терпить

---

[35] Діло.— 1890.— 8 жовт.— Ч. 217.

[36] Там само.— 1891.— 30 жовт.— Ч. 236.

[37] Чарнецький С. Відбиті від рідного берега: Олександр Зарицький // Назустріч.— Львів, 1934.— Ч. 15.

нічого недокінченого та ділєтантського й веде молоді уми в глиб музичної гущі певними шляхами“[38]. *Особливо відзначилися Г. Лагодинська, О. Марітчаківна, О. Сидоракина, С. Левицька, М. Доскочівна.*

Багато талановитих українців удосконалювало свою майстерність у Віденській консерваторії. Із співаків добре відомий Євген Гушалевич (1864—1907) — оперний та камерний співак (драматичний тенор). Він прибув до Відня 1888 р. Після правничих студій О. Гушалевича було прийнято на перший відділ оперного співу. Дирекція консерваторії поручилася за два роки (при старанному навчанні) підготувати його як завершеного оперного співака. При вступі в консерваторію Гушалевич виконав перед учителями декілька коротеньких пісень, з чого „всі були одушевлені його голосом металічним, а при тім м'ягоньким, а не менше і чистою інтонацією“[39]. *Закінчивши 1890 р. консерваторію у Й. Генсбахера, Є. Гушалевич виступав на представленні оперної школи. Про цей виступ тодішнього учня рецензент „N. fr. Presse“ пише: „Пан Гушалевич впливав своїм певним співом на публіку, дивуючи її“*[40].

Вокального мистецтва навчався у Відні Олександр Носалевич. Він потрапив до австрійської столиці не знаючи ні мови, ні побутових обставин, не маючи потрібних коштів на прожиття. Мав Носалевич лише сильну волю і безмежну любов до мистецтва, а до того — прекрасний голосовий матеріал. Наполегливість і непохитна воля допомогла йому побороти всі труднощі. Важкою працею О. Носалевич забезпечив собі скромне утримання і за три роки навчання довів, що він у Віденській консерваторії є найкращим її учнем і приносить честь навчальному закладові та своїм професорам.

Про його здібності свідчить обставина, яку описує Домет (Володимир Садовський). У січні 1899 р. музичне товариство „яке утримувало консерваторію) давало свій концерт за участю найзнаменитіших європейських співаків. Сталося так, що один із них раптово захворів. Тоді директор консерваторії, придворний капельмейстер Фукс не завагався за два дні перед концертом попросити О. Носалевича замінити хворого. З тим важким завданням, за висловом музичного критика Е. Гансліка, наш співак дав собі раду якнайкраще.

18 лютого 1899 р. О. Носалевич виступав в операх „Дон-Жуан“, „Весілля Фіґаро“, „Марта“ і чарував публіку милозвучним басом, коректною грою. Його професори (д-р Й. Генсбахер, Г. Росс) першими привітали шляхетну і до найдрібніших подробиць професійну гру талановитого учня. Виступом О. Носалевича був надзвичайно захоплений галицький музичний критик В. (Домет) Садовський. Він писав: „У него слічний великий талант, він віддає свої постати не механічно, без мислі, не співає, як-би який фонограф без нюансів; він вливає в свої постаті духа житє, перешибає їх животворним своїм огнем, він своїм талантом творить не манекенів, а живії єства, пронимаючи їх іскрою, котру вирвав Прометей з громової стріли Зевса...“[41].

Крім О. Носалевича, у Віденській консерваторії 1899 р. почав своє навчання Іларіон Козак (оперний співак-тенор), якого завдяки його старанню і здібностям звільнено від усяких оплат. Водночас там закінчувала навчання відома галицька піаністка Ольга Окуневська — учениця М. Лисенка. По класу скрипки навчався Богдан Дяків. Згадані виконавці брали участь у Шевченків-

---

[38] Діло.— 1918.— 22 черв.— Ч. 139.

[39] Там само.— 1888.— 25 жовт.— Ч. 228.

[40] Там само.— 1890.— 30 трав.— Ч. 111.

[41] Домет [Садовський В]. Письмо з Відня // Діло.— 1899.— 17 лют.— Ч. 37.

ському концерті, який у березні 1901 р. — у 40-ві роковини смерти поета — влаштували українське робітниче Товариство „Поступ“ і „Січ“.

Схвально відгукувалися галицькі часописи і про виступи українських скрипалів у Відні: скрипкового дуету Євгена Перфецького і Богдана Дяківа, віолончеліста Богдана Бережницького. Саме Є. Перфецький був перший серед скрипалів, хто склав іспит зрілости у Віденській консерваторії (першою серед піаністів була Ольга Окуневська).

Цікаву інформацію подає преса про виступ скрипальки Єлизавети Щедровичівни (учениці проф. О. Шевчика і Л. Ауера), яка своєю віртуозною грою захопила слухачів. „Палкий темперамент, світла техніка, знаменита гра, також інтерпретація, засоблена хорошим розумінням, широкий повний тон — отсе прикмети молодої артистки“, — писала про Щедровичівну одна з віденських газет. Фахівці порівнювали її гру з грою Ф. Ондрічка і пророчили українській скрипальці світову славу. А „Вищий музичний інститут“ ім. М. Лисенка у Львові пишався тим, що міг „позискати таку знамениту наукову силу“ для своїх викладацьких потреб[42].

Варто згадати і працю проф. Івана Левицького серед молоді семінарських курсів у Відні. Крім семінарського хору, ним був створений скрипковий ансамбль, який протягом кількох років брав участь у святкових імпрезах шкільних закладів. Такі збірні, вишколені проф. Левицьким скрипкові виступи, як підкреслював О. Залеський, „вказують на успішну працю молоді і виробляють у виконавців більшу музикальність та артистичне вдоволення“[43].

Узагальнюючи сказане, наводимо такі тези:

Характерною ознакою українського музичного життя у Відні були єдність і згуртованість українських і слов'янських товариств у проведенні національних заходів, спільне відзначення святкових дат, взаємодопомога і участь у концертах музичних сил того чи іншого громадського об'єднання.

Українське культурне життя у Відні мало сприятливі умови для свого розвитку. Столиця Австро-Угорщини була тим місцем, де ніхто не обмежував культурно-громадську діяльність українців.

У концертних програмах своїми творами дебютувало багато слов'янських композиторів. З українських — М. Лисенко. М. Вербицький, В. Матюк, А. Вахнянин, І. Воробкевич, Ф. Колесса, О. Нижанківський, Д. Січинський, С. Людкевич та ін. Їхні твори отримували схвальні відгуки фахівців, музичних критиків і любителів українського музичного мистецтва.

Святкові концерти, в яких звучали твори українських авторів, підносили авторитет української нації в очах європейських народів. Традиційно концерти завершувалися співом національного славню „Ще не вмерла Україна“.

Поряд з аматорами в концертах брали участь професійні виконавці, що сприяло підвищенню якості виступів, прагненню до постійного вдосконалення. Рівень українських співаків і музикантів відповідав тогочасним вимогам європейської музичної культури. Багато з них досягло вершин світової слави.

Творча праця українських музикантів у час воєнних подій була незначна, але все ж таки спостерігалися деякі поступи її удосконалення. Українські товариства продовжували організовувати концерти, більшість з яких відповідала тематиці воєнного часу. Музичні видання, які з відомих причин не могли з'явитися у Галичині, уперше побачили світ саме у Відні.

---

[42] Діло.— 1906.— 17 верес.— Ч. 188.

[43] Там само.— 1916.— 13 квіт.— Ч. 96.

Консолідуючу роль у згуртуванні різних віденських товариств відіграло „Слов'янське співацьке товариство". Його продуктивна діяльність позитивно впливала на розширення музичного світогляду музикантів, була яскравим прикладом творчого співіснування братніх слов'янських народів.

Вирішальне значення у національному й культурному відродженні віденських українців мала церква Святої Варвари. Тут уперше (ще в кінці XVIII ст.) прозвучали твори Дмитра Бортнянського, що дало поштовх до поширення східноукраїнської музичної культури на землі Галичини. Хоровий спів у церкві Святої Варвари переживав період занепаду і піднесення. Його стан залежав від ставлення церковної влади, яка формувала кадри для духовної семінарії у Відні і безпосередньо від особистости самого диригента хору.

Талановита українська молодь мала реальну можливість продовжувати своє навчання і вдосконалювати фаховий рівень у музичних закладах Відня. Співаками і музикантами опікувалися авторитетні професори, які вкладали багато сил і творчости в підготовку професіональних виконавців.

Українські митці залишили по собі у Відні незатертий слід свого перебування — самобутню українську культуру. Їхні зв'язки з тим могутнім культурним центром були завжди живі й рідко переривалися. Наш народ черпав творчу наснагу з Відня, водночас і впливав безпосередньо на Відень.

Мирон ЧЕРЕПАНИН

ТРАДИЦІЇ ВІРМЕНСЬКОЇ МУЗИКИ В УКРАЇНІ

Згідно з доступною сьогодні нам інформацією присутність вірменських колоністів на українських землях датується уже XI століттям н. е.[1] *Велике значення у їхньому житті мала музика. Вона супроводжувала не лише релігійні обряди, а й світські урочистості, ігри, товариські зустрічі та дипломатичні імпрези.*

У зв'язку з унією Вірменської Церкви в Україні з Римо-Католицькою Церквою (1630 р.) місцеву вірменську релігійну музику належить розглядати у двох етапах розвитку: доунійну та унійну.

В перший період відправи вірменських релігійних обрядів в Україні спиралися на правила, обов'язкові для григоріанської Церкви, що була підпорядкована Ечміадзинському Католікосу. Церковні книги також переважно привозили з Вірменії або їх докладно переписували дпіри (переписувачі) у колоніях. З повідомлень тогочасних спостерігачів та знавців вірменського релігійного життя випливає, що вживалися Шаракноц (ґимнарій), Сагмосаран (Псалтир), Еватеран (Євангеліє) і Часоц (Апостол); але не можна заперечувати, що вживалися й інші книги, оскільки вірмени скрупульозно дотримувалися обрядових правил. Окрім того, частина священиків була вихідцями з Вірменії, часто відбувалися візитації невігарів (леґатів) Ечміадзинського Католікосату, що сприяло розвитку власне вірменської музичної орієнтації.

Відомості про винятковий пієтизм, з яким трактовано питання музики, свідчать про те, що вірмени не лише дбали про естетику виконання, а й звертали пильну увагу на традиційні норми формальної будови та інтерпретації. Як доказ такого пієтизму можна навести хоча б такі факти, що висвячення на священика було в прямій залежності від уміння співати, а здобуття вартабіеда (доктора теології) було зумовлене, зокрема, тим, що претендент мав бути майстром співу. Завдяки тому вірменський спів в Україні помітно відрізнявся від українського чи латинського[2].

Хазова нотація, засвідчена більшістю книг (і застосовувана ще у XVIII ст., про що свідчить, зокрема, Шаракноц зі Львова, який зберігається сьогодні у ґлівіцькій приватній збірці), з XIV ст. поступово втрачала практичне

---

[1] Barącz S. Rys dziejów ormiańskich.— Tarnopol, 1869.— S. 146; Gromnicki T. Ormianie w Polsce, ich wiara, prawa i przywileje. — Warszawa, 1889.— S. 69—79.

[2] Barącz S. Rys dziejów... —S. 269; Antoni J. [Antoni Józef Rolle]. Nowe opowiadania historyczne.— Lwów, 1876.— S. 170; Lechicki Cz. Kościół Ormiański w Polsce.— Lwów, 1928.— S. 31; Petrowicz G. L'uni d'egli Armeni di Polonia con la s. Sede 1626—1686.— Roma, 1950.— P. 220.

застосування. Це змушувало вивчати співи напам'ять[3]*. Така практика справді могла впливати на певні відхилення від первісних зразків, проте ці відмінності, мабуть, не були надто значні, бо тоді суперечили б канонічним правилам. Отже, можна стверджувати, що вірменська релігійна музика в Україні була ідентична або трохи відмінна від культивованої у Вірменії. Йдеться, отже, про монодичну музику з багато оздобленою мелодичною лінією, яку виконували без інструментального супроводу або з таким супроводом, що обмежувався характерними педальними нотами.*

Виконавцями співів під час літургії були священик, дяк, хор та іноді парафіяни. На Великдень під час Утрені співалося чотири Євангелія, звертаючись на чотири сторони світу, а під час інших великих урочистостей книги пророків, послання та Євангеліє співало іноді дванадцять і більше священиків у різних місцях церкви[4]*.*

В кам'янецькому вірменському соборі хор під час відправи стояв на підвищенні біля вівтаря, за поперечним бар'єром, що розділяє неф на дві частини. Хористи були підпорядковані єреспохановi (світському керівникові вірменської громади)[5]*. Правдоподібно, що так було і в інших вірменських церквах в Україні.*

З музичних інструментів до 1666 р. допускалися лише дзвони, дзвіночки, а також дерев'яні калаталки та гонги. Іноді парафіяни під час співу побрязкували металевими оправами молитовних книг[6]*.*

У 1666 р. до відправ у кам'янецькій вірменській церкві впроваджено речитатив і капелю, які, на думку літописця, „цілком добре вторували хорові"[7]*.*

Запровадження інструментальної музики у вірменських церквах в Україні було результатом перемін, що їх внесла унія, хоча її ініціатор — єпископ Микола Торосович — не вимагав докорінних змін у відправі літургії, що свідчить про збереження давнього музичного стилю. Втручання театинських ченців також обмежувалося лише текстовими змінами в літургійних книгах. Тільки у двох випадках театинці поєднали вірменські тексти із слов'янськими мелодіями[8]*.*

Наступник Торосовича архиєпископ Вартан Гунаніян за перші чотири роки управління підлеглою йому львівською метрополією вірменського обряду не вдавався до змін у літургії. Лише в 1691 р. він скликав у Львові синод, який затвердив далекосяжні обрядові зміни. Вірменська літургія стала схожою на латинську потридентську літургію; в інших службах та обрядах форма також була златинізована, а тексти або перекладені на грабар (старовірменська мова, що її використовували як літургійну прямо з латини), або пристосовані до латинських норм[9]*.*

---

[3] Dzieje zjednoczenia Ormian polskich z kościołem rzymskim w XVIII wieku. Z dwóch rękopisów włoskiego i łacińskiego w przekładzie polskim, wydał Adolf Pawiński // Źródła dziejowe.— T. II.— Warszawa, 1876.— S. 125, 126, 129.

[4] Antoni J. Nowe opowiadania...— S. 173.

[5] Dzieje zjednoczenia...— S. 71; Antoni J. Nowe opowiadania...— S. 169—170.

[6] Petrowicz G. L'uni d'egli Armeni...— S. 169.

[7] Gromnicki T. Ormianie.— S. 124; Kajetanowicz D. Przenajświetsza ofiara w obrządku Ormiańskim.— Lwów, 1938.— S. 5; Lechicki Cz. Kościół Ormiański...— S. 90—91; Stanięcki K. Drogi liturgii ormiańskiej // Tygodnik powszechny.— 1976.— N 11.— S. 2.

[8] Kościów Z. Cechy stylu muzyki religijnej Ormian polskich // Z polsko-ormiańskich zagadnień muzycznych.— Opole, 1989.— S. 8—9; Wójcik-Keuprulian B. Kilka uwag o muzyce ormiańskiej // Posłaniec sw. Grzegorza.— 1930.— N 38—39.— S. 123—124.

[9] Лехачи С. Путевые заметки.— М., 1965.— С. 243; Mojzesowicz M. Dawna szkoła ormiańska w Kutach // Posłaniec sw. Grzegorza.— 1927.— N 7.— S. 7—8.

З погляду музики це означало усунення з літургії майже всіх хорових партій і більшість партій, що їх виконував дяк. Водночас зникає характерний для східних літургій діалог священика й хору, а також парафіян, що було переважно в єктеніях. Взамін було введено паралітургійне дублювання у співі, яке трапляється у латинських літургіях. З цим було пов'язане дедалі частіше впровадження слов'янських пісень і поступове зникнення первісних мелодичних зразків. Дійшло до того, що в першій половині XX ст. літургійні співи у вірменських церквах львівського архиєпископату в переважній більшості опиралися на латинські зразки, друге місце займали греко-католицькі зразки і лише потім йшли вірменські.

Іншим відступом від традиції було встановлення органів і перенесення ансамблю співаків у глибину храмів, а також використання капель (Кам'янець-Подільський та Львів). Наприкінці XVIII ст. капелі зникли, але під час літургій іноді виступали солісти-інструменталісти, які грали в супроводі органу.

Навчання співу й надалі провадилося по пам'яті, хоч в XIX ст. була винайдена нова нотація Амбарцума Лімонджяна. Проте вона була відома лише небагатьом священнослужителям в Україні, а ноти на зразок нотації латинського хоралу і ноти, що їх повсюдно використовували в європейській музиці, дуже рідко застосовували для запису вірменської музики. Це не сприяло повній однорідності літургійної музики, але й тут різниця не була принципова. Отже, можна говорити про особливий стиль вірменської літургійної музики, що був результатом синтезу латинських, греко-католицьких та вірменських зразків.*

Необхідно ще згадати про вірменські школи, які великою мірою спричинилися до поширення вірменської музичної культури. Найчастіше педагогами тих шкіл були видатні знавці музичного мистецтва[10]*.*

Серед народних релігійних пісень виділяються різдвяні (7) та великодні (3) аветисти. З погляду тексту ці пісні створені кутським діалектом (9) та старовірменською мовою (1). Що стосується музики, то тут виявляється перевага слов'янських елементів[11]*. Наприклад, дуже популярний у Кутах малий аведіс є схожим до української інструментальної мелодії, яку записав О. Кольберґ у 29 томі своєї відомої праці*[12]*. Натомість аведіс „Дзинунт ко" („Народження твоє") подібний до української інструментальної мелодії, записаної О. Кольберґом у 30 томі*[13]*. Своєю чергою аведіс „Із кез Іссос" („Тебе, Ісусе") співвідноситься з піснею „Любі наші огірочки", „Мануг дзинав" („Народилося Дитя"), з піснями „Гей, у гаю калина" та „А у ковалихи", а „Урахоерук дзининтіам" („Радійте з народження") — з піснею „Їде, їде Зельман".*

Що стосується світської вірменської музики в Україні, то відомості про неї досить скупі. С. Барончприпускає існування речитативних лицарських пісень, А. Долуханян називає пісню „Твоє пташеня я побачив у Ані",

---

* Ясиновський Ю. Інформація з листа до автора статті від 2 лютого 1983 р.

[10] Barącz S. Rys dziejów...— S. 268; Донінґевич С. Інформація з листа до автора статті від 20 жовтня 1976 р.; Dołuchanian A. Literatura piękna w osadach ormiańskich w Polsce // Studia z dziejów polsko-ormiańskich.— Lublin, 1983.— S. 64—65; Mojzesowicz K. Ormiane w Polsce.— Warszawa, 1988.— S. 8.

[11] Antoni J. Nowe opowiadania...— S. 169.

[12] Kolberg O. Dzieła wszystkie.— Wrocław; Poznań, 1962.— T. 29.

[13] Там само.— Т. 30.

Кшиштоф Мойзесович — „Загублену вівцю“, а Станіслав Донінґевич — пісню „Алакяз“[14].

Важко повірити, що вірменські колоністи в Україні не танцювали власних танців. Однак поки що не вдалося натрапити на відомості про них. Єдине можна зазначити, що невірагів з Ечміадзина вітали, до речі, танцями. Натомість відомо, що на Покутті танцювали чардаші, гори, дойни, стрияски, полонези, мазурки, а у Львові і модні на той час світські танці (польки, танго та ін.). Згідно із С. Барончем, інструменти вірменів, що жили в Україні, не відрізнялися від розповсюджених на цих землях. До речі, він називає труби і бубни, а Ян Гану — скрипку. У Гануша також йдеться про те, що пісню вірмени з Кут називали бар, слово пгичгел означало спів, а пгичгелу — гру і спів.

Вірмени значною мірою сприяли формуванню музичної культури на Західній Україні. Передусім тут слід згадати Кароля Мікулі, композитора, піаніста й педагога, що працював у Львові, а також Франца Ромашкана, композитора й дириґента, який діяв у Станиславові.

Збіґнев КОСТЮВ

---

[14] Barącz S. Rys dziejów... — S. 268; Hanusz J. O języku Ormian polskich // Rozprawy i sprawozdania Wydziału Filologicznego Akademii Umiejętności.— Kraków, 1886.— T. XI.— S. 451, 459.

З ІСТОРІЇ ДИСКУСІЙ НАВКОЛО ЦЕРКОВНО-МУЗИЧНОЇ СПАДЩИНИ ДМИТРА БОРТНЯНСЬКОГО

(З додатком відгуку Гектора Берліоза про українського композитора)

Дмитро Бортнянський разом із своїми сучасниками Максимом Березовським і Артемієм Веделем творили, кажучи словами Бориса Кудрика, „золоту добу" в історії української церковної музики[1]. *Музично-стильова спадщина цих композиторів переноситься, за словами того ж Б. Кудрика, „коло 1830 р. до Галичини і творить тут основу для творчости „перемишльської школи" — Михайла Вербицького й Івана Лаврівського*[2]. *Український кафедральний хор у Перемишлі, заснований 1829 р., уже з самого початку виконував твори Д. Бортнянського. Заохочуючи до поважного музикування, цей хор причиниться до піднесення професійного рівня музичного життя у краї.*

Невдовзі церковно-хорова спадщина Д. Бортнянського глибоко вкорінилася в Галичині і стала важливою стильовою орієнтацією для місцевих композиторів. Поширення творів Д. Бортнянського засвідчує галицька періодика. Так, Франкова „Зоря" від 1 січня 1883 р. повідомляла, що працьовитий композитор Іван Кипріян видав цінну партитуру церкових творів Д. Бортнянського, збагативши таким чином „літературу нашу музичну" (опубліковано дев'ять композицій: „Непроходимая врата", „Вси языцы возплещите", „Піснь херувимська", „Отче наш", „Да исполнятся уста наши", „Бог превічний", „Тайна нам ся явила", „Небо і земля", „Молитва").

Іван Франко прагнув подавати в „Зорі" нові відомості про „нашу народну і артистичну (професійну. — Ґ.Ц.) музику", як читаємо в його листі від 13 грудня 1885 р. до Миколи Лисенка[3]. *Каменяр тут же пише своєму кореспондентові, що в ч. 23 „Зорі" за 1885 р. помістив рецензію Порфирія Бажанського на дует із фортепіано „До ластівки" Остапа Нижанківського. І. Франко додав: оскільки рецензент не з'ясував важливої проблеми (а саме різницю між поняттями „ціха народности" в музиці і „стиль народний"),*

---

[1] Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Упоряд. і автор передм. Ю. Ясиновський.— Львів, 1995.— С. 32.

[2] Кудрик Б. Чужі впливи в українській музичній культурі // Українська музика. — 1937. — Ч. 5—6.— С. 66.

[3] Франко І. Лист до М. В. Лисенка / Зібр. творів: У 50 т. — К., 1986.— Т. 48.—С. 589.

йому (Франкові) довелося долучити до рецензії зауваження з приводу вказаного суттєвого недоліку, бо „вся наша галицька музика хорує на непорозумінє того питання". Сам І. Франко, однак, ухилився від розв'язання цієї проблеми, бо не зараховував себе до „знатоків музики". Зате він подав у примітці думку М. Лисенка про квартет О. Нижанківського „Гуляли". „В піку йому (П. Бажанському. — Ґ.Ц.), — писав І. Франко М. Лисенкові, — пришпилив я до його ж тексту примітку з Вашого листа до п. Партицького — хай проковтне"[4]. З приводу названого квартету М. Лисенка писав: „Є в тім утворі фрази музикальні приятні і нагадуючі подекуди народну фразу, — і в тім напрямі й треба б працювати, аби визволитись з пут німецько-чеської продукції, якою тхнуть усі майже закордонні утвори слов'янські. Тут криється головна хиба всіх складателів, а найголовніша хороба є в тому, що й галичани простують сим фальшивим шляхом. У Вас усіх нема охоти до народної етнографії, нема захвату до безцінних перел народної устної музи, котра одна є тільки щось таке, чого не почути ні в німця, ні в ляха. Она одна є оригінальна в строю, складі, і нею лишень перейнявшись, мож до якогось спасенного наслідку прибитись; інакше всі оті квартети, котрі пишуться у Вас по нарису і зразку німецько-чеських квартетів, не варті й доброго слова. Вони ухиляють людей од правдивого ґрунту творчости, не порушують жодної струни життя, всі вони мертві. Коли б замість отих штучних квартетів взялись тямущі люде та розібрали на три-чотири голоси щиро народні пісні Ваші розкішні, — то то був би гостинець правдивий для Вашої спольщеної (під зглядом музикальним) публіки, котру все тягне од свого рідного. А то всі Ваші складателі пруться в обійми німецької музики найгіршого розбору, котра нового вже не прорече нічого"[5].

Така оцінка творчости галицьких композиторів М. Лисенком, мабуть, була перебільшенням і сам видатний композитор трактував її як загальну методологічну настанову, як орієнтацію на народно-національну основу.

Ці ж Лисенкові судження І. Франко кваліфікував як сміливі й тому закликав компетентних людей узяти участь у дискусії з цього питання. Справді, лише на основі кількох квартетів М. Лисенко дозволив собі дорікати загалом галицьким композиторам за те, що всі вони „простують... фальшивим шляхом".

М. Лисенко, мабуть, не дуже шкодував за ті свої категоричні узагальнення, хоча й замислився над ними. Прочитавши в „Зорі" рецензію П. Бажанського, він 8 грудня 1885 р. надіслав І. Франкові листа, де, розвиваючи свої естетичні погляди, закликав галицьких композиторів приглядатися, як і він сам це робить, до творчості російських композиторів, до „великих зразків російської штуки", бо „у Вас цих зразків нема. Нема!"

Ознайомлюючись із подальшими основними положеннями Лисенкового листа, зверненого до І. Франка, матимемо на увазі, що вже давно у Млинах спав вічним сном М. Вербицький, який уже став під впливом творів Д. Бортнянського видатним церковним композитором, творцем нового хорового стилю у Галичині та уособлював у краї національне відродження. Тут необхідне ще таке уточнення: незважаючи на те, що вірш Павла Чубинського „Ще не вмерла Україна" вийшов друком ще 1863 р. (львівський часопис „Мета", ч. 4), а музика національного гимну була скомпонована

---

[4] Франко І. Лист до М. В. Лисенка.— С. 589.
[5] Зоря.— 1885.— Ч. 23.— С. 276.

М. Вербицьким уже наступного року, вперше цей твір надруковано (у збірнику „Кобзар“) значно пізніше — лише 1885 р.

М. Лисенко далі писав:

„Шановний Добродію, Пане Франко!

[...] Крий мене святий, коли я гадав би лишень глузувати або що, і навіть прошу — благаю Вас ниже яким словом виявити мою гадку, бо, що не кажіть, і він (О. Бажанський. — Ґ. Ц.) і його товариство любе, молоде, чуле, ентузіястичне дають радість і надію на працю, на замилування своїм. Це треба піддержати всіляко, треба зогріти ласкавим словом, напутити, але крий Боже розхолодити. Ваші сердешні й ходячі голуб'ята по стежці звуків, поезії; шукають та не там; співають — та не своїм голосом. От неначе ксендзи... таким же ненатур[альним] тоном, що аж одбива, одгонить. Нема, нема у Вас реальної школи; без неї і в музиці і в поезії Ви до віку будете не самими собою; все поневірятиметесь по задвірках найпослідущої австрійської продукції;

[...]А тим часом нехай молодики пишуть..., аби не спали, хай працюють, ачей виробляться, додумаються, як у кого горітиме талан... А проте треба б яким-небудь способом прочитати їм „Руслана“, „Жизни за царя“... Глинки, „Русалку“ Драгомижського, „Псковитянку“, „Снігурочку“ Корсакова, „Бориса Годунова“ й „Хованщину“ Мусоргського (почасти „Опричники“ Чайковського)...

Провадьте, голубе, між своїми молодиками такі гадки: ви шану, голос, вплив на їх маєте. Верніть їх до елементів, хай гризуть, товчуть свою абетку у штуці та оглядаються на сусідство, котре вправді у цій справі, Боже, які кроки великі, шановні зробило. Бо инакше воротя не буде“[6].

М. Лисенко чомусь не врахував москвофільства в Галичині, інакше він не радив би галицьким композиторам учитися у сусідів; він не згадав, що в Петербурзі творив українець Д. Бортнянський. Крім того, треба відзначити, що М. Лисенко чомусь не назвав імені жодного з галицьких музикантів, оминув навіть М. Вербицького. На цьому наголошуємо тому, що Лисенків „Заповіт“ і „Заповіт“ М. Вербицького прозвучали 1868 р. у Львові на одному й тому ж Шевченківському концерті. Нарешті, хоча М. Лисенко й мав підстави, як і І. Франко, піддати гострій критиці рецензію П. Бажанського, зокрема тезу „об'єм народности в музиці єсть узкий“, але він, на наш погляд, мав би, окрім критичних зауважень, „зігріти ласкавим словом“ когось із галицьких композиторів.

Лисенкові критичні думки в „Зорі“ викликали глибоку за змістом і дуже коректну відповідь від 20 грудня 1885 р. Віктора Матюка[7]*. Галицький композитор екстраполював Лисенкову критичну оцінку хору О. Нижанківського „Гуляли“ („Часто надибуємо композиторів, що руські чувства понімецьки і по-французьки, лиш не по-руське виражають“) на твори „вельми заслужених композиторів наших“— М. Вербицького і І. Лаврівського. Свою арґументацію критик почав з аналізу найважливіших суттєвих причин занепаду українства в Галичині. Через певні причини руська мова, поезія і пісня руська „були в погорді“, пояснював В. Матюк*[8]*. Руська музика*

---

[6] Див.: Витвицький В. Взаємини М. Лисенка з І. Франком.— Краків; Львів, 1942.— С. 7—9.

[7] Діло. — 1886. — 9 і 13 лют.

[8] З цього приводу у французькомовному повідомленні І. Франко писав: „Під впливом повстання 1848 року, переходу через Галичину російської армії та думки про етнографічну і навіть політичну єдність русинів з росіянами-московитами стався певний занепад у фольклорис-

не стоїть ще на належному рівні, її стиль ще не вироблений, але опирається він „на наших думах і піснях народних, коломийках, козаках". Саме „на тій підставі" український народний стиль розвиватиметься, оптимістично заявив композитор. Причина тодішнього застою у тому, що „народ руський під впливом гніту, недолі і неволі вікової нидів".

Лише завдяки єпископові Іванові Снігурському та професору богословія Йосифу Левицькому в богослужіння були запроваджені релігійні твори „безсмертного композитора Дмитрія Бортнянського"[9]*. Після того, як єпископ І. Снігурський запросив учителя співу чеха Алойзія Нанке, Західна Україна перший раз почула в церкві „душу і серце трогаючий руський спів музикальний", який викликав всезагальний ентузіазм. Під впливом цього співу з'явилися перші галицько-руські композитори М. Вербицький та І. Лаврівський, котрі своїми музичними творами „будили в нас духа руського, любов і охоту до свого рідного". Саме „твори Бортнянського запалили огонь для музики в талантливій душі Вербицького і Лаврівського і викликали неугасиму жажду до дальших студій на полі музики".*

Співаючи в хорі чеха Франца Лоренца, спровадженого поляками в латинську катедру Перемишля, молоді композитори М. Вербицький і І. Лаврівський мали можливість слухати вправний хор і оркестр, заглиблюватися в інструментальну музику.

Не тільки згаданий уже український кафедральний хор у Перемишлі, а й тамтешня музична школа стояли на високому професійному та мистецькому рівні. „Школа сталася консерваторією у мініатюрі, — згадував М. Вербицький, — а хор дорівнював добрій опері — і здавалося, що в Європі, крім трьох відомих категорій музики: німецької, італійської та французької, існує ще четверта характерна категорія: українська... Хто ж із мешканців Перемишля, прихильників музики, не згадує й сьогодні радісно цього співу?"[10] *Якщо вкажемо, що репертуар цього шкільного хору складався здебільшого з церковних композицій Д. Бортнянського, М. Березовського та італійця Б. Галуппі, то можна думати: можливі чужоземні впливи на галицьких композиторів, про які пише М. Лисенко, здебільшого „зрусоукраїнщилися".*

Незважаючи на те, що і М. Вербицький, і І. Лаврівський усім серцем любили рідну пісню, немає нічого дивного в тому, дійшов висновку В. Матюк, що їхні твори носять на собі „якусь характеристику західної музики щодо форми і стилю", адже ж і самому М. Лисенкові, слушно додав критик, не вдалося замкнути себе перед чужоземним впливом. На думку В. Кудрика, цей вплив не оминув навіть „Музики до Кобзаря". Ідеться про бахівські риси пісні „Садок вишневий", мендельсонізми в деяких частинах „Радуйся, ниво", не кажучи вже про інші твори[11]*. С. Людкевич теж відзначав, що в сольних піснях М. Лисенка на вірші Г. Гайне, Л. Українки і частково І. Франка*

тичному русі Галичини, котрий відродився тільки близько 1860 року із пробудженням подібного руху в Україні" (Франко І. Етнографічний рух у Галичині в XIX ст. — Цит. за: Цвенґрош Ґ. Невідоме Франкове повідомлення на Паризькому міжнародному конгресі // Українське літературознавство.— 1993.— Вип. 8.— С. 6).

[9] Відомий французький музикознавець Ж. Комбар'є помилково стверджував, що „своїм формуванням і духом Бортнянський цілком завдячує Італії" (Combarieu J. Histoire de la Musique. Tome III. Nouvelle Edition revue et corrigéd.— Paris, 1924.— P. 579).

[10] Див.: Лисько З. Іван Лаврівський // Українська музика.— 1938.— Ч. 1.— С. 6.

[11] Кудрик Б. Чужі впливи в українській музичній культурі.— С. 67.

„гармоніка навіяна багатьма романтичними нюансами Чайковського, Рубінштайна та ін.“[12].

В. Матюк кваліфікував Лисенкову думку про те, що галицькі хорові квартети не вартують і доброго слова, як несправедливу.

Як бачимо, галицький композитор переконливо дискутував із М. Лисенком, зумів спростувати чимало з його закидів. У тім І. Франко не наважувався вступати в дискусію з наведеними музично-естетичними судженнями і настановами великого композитора, хоча й не вважав його непомильним авторитетом у критиці. З цього приводу д-р Василь Витвицький дотримувався такої думки: „Впливові Лисенка треба приписати те, що Франко живо цікавився цими (українського музичного життя. — Ґ.Ц.) питаннями і старався навіть зі свого боку впливати на напрям творчости і діяльности галицьких музик. Спираючись на думки Лисенка, Франко сам проходить „азбуку“ теорії музики... Франко один з перших у Галичині звертав увагу на потребу основного і всебічного пізнання українських народних мелодій, закликав записувати їх та студіювати“[13]*. Але подальше твердження д-ра В. Витвицького („Франко виступав проти надто однобічного культу музики Бортнянського в Галичині...“)*[14] *потребує радше уточнення і доповнення. Треба враховувати, що під впливом М. Лисенка та І. Франка (і навіть незалежно від них) у Галичині робилися серйозні намагання створити підвалини на основі народної пісні для національного напряму в українській музиці. В 30—40-ві роки XIX ст., слушно стверджує Володимир Сивохіп, „перемишльська школа стала могутнім поштовхом до відродження і дальшого розвитку професійних традицій як у галузі церковної музики, так і у формуванні традицій світської професійної музики“*[15]*. Церковна музика Д. Бортнянського, безсумнівно, відігравала в цьому складному процесі важливу роль. Достатньо зазначити, що впливом Д. Бортнянського позначені твори таких композиторів, як А. Вахнянин, М. Вербицький, С. Воробкевич, І. Лаврівський, В. Матюк.*

„Батько програмової музики“ Гектор Берліоз, „один із наймогутніших геніїв, які коли-небудь існували в музиці...“ (Ромен Роллан)[16]*, перебуваючи 1847 р. в Росії і ознайомившись із „прегарними релігійними співзвуччями“ Д. Бортнянського у виконанні хору Придворної співацької капели в Санкт-Петербурзі, написав захоплений відгук. Зокрема, Г. Берліоз відзначав: „В усіх цих творах відчувається справжнє релігійне почуття, а часто й своєрідний містицизм, який викликає у слухача глибокий екстаз; твори ці відзначаються рідкісним досвідом в укладанні вокальних мас, дивовижним поєднанням нюансів, повнозвучною гармонією і, — що вже викликає подив, — неймовірною свободою в укладанні голосів, усвідомлення нехтуванням правилами, що їх дотримувалися як його попередники, так і сучасники, особливо італійці, чиїм учнем його вважали“*[17].

---

[12] Людкевич С. Форма сольоспіву в Лисенка. Спроба аналізи // Українська музика.— 1937.— Ч. 9—10.— С. 122.

[13] Витвицький В. Взаємини М. Лисенка з І. Франком. — С. 6.

[14] Там само.

[15] Сивохіп В. Сторінки, написані Зиновієм Лиськом // Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. Опрацювання рукопису, упорядкування, вступна стаття Вол. Сивохіпа.— Львів; Нью-Йорк, 1994.— С. 15.

[16] Rolland R. Berlioz // Rolland R. Musiciens d'aujourd'hui.— Paris, 1914.— P. 7.

[17] Див. „Додаток“.

В Україні, особливо в Галичині, інтеліґенція знала про цей змістовний і, на жаль, цілком забутий у Франції відгук Г. Берліоза. Завдяки видатному композиторові і музикознавцю С. Людкевичу він був перекладений і надрукований 1905 р. у Львові в „Артистичному Вістнику“[18].

*Франкову увагу одразу привернув цей місячник, присвячений „плеканню одної (sic! — **Ґ. Ц.**) галузі штуки — музики“*[19]. *Вже в V зошиті „Артистичного Вістника“ (травень 1905) з'явилася полемічно загострена стаття Каменяра, яку автор із звичною до себе строгістю назвав „Думки профана на музикальні теми“. І. Франка цікавив лише один аспект спадщини Д. Бортнянського — церковно-хорова музика. Він ставив питання руба: оскільки Д. Бортнянський був українцем, „чим же зв'язана його музика з Україною? — Що свого, українського, вніс він у ті західні, італійські форми, перейняті ним від венецьких та римських маєстрів?“ І. Франко дорікає композиторові А. Вахнянину за те, що той у статті про Д. Бортнянського (вийшла друком 1905 р. у І зошиті „Артистичного Вістника“) не дає відповіді на ці питання. Недоречно було, каже І. Франко, наводити й характеристику композицій Д. Бортнянського, сформульовану Г. Берліозом, бо від цього французького композитора „годі було й ждати підхоплення національної фізіономії Бортнянського“. І. Франко дійшов таких висновків:*

1. У духовній музиці Д. Бортнянського „дуже мало національної закраси“; „тут, очевидно, я можу помилятися...“; 2. „... щодо композиційної техніки“, то він „наскрізь західник і порвав усякі зв'язки з церковною музикою Східної Церкви...“.

3. Його композиції „гідно можуть стояти обік найкращих західних композицій на орґани та оркестри, але вони зовсім не церковні, не відповідають духові Східної Церкви“.

4. Виходячи з того, що хід богослужіння має бути „доступний усій громаді..., мусять і ті церковні пісні мати якнайпростіші, хоральні мелодії, щоб уся громада, по слуху, з невеличким запасом пам'яті могла повторити їх... А композиції Бортнянського на сю потребу нашої Церкви не звертають ніякої уваги. Се твори наскрізь штучні, концерти, а не хорали... Слухаючи їх, уся громада, не належна до хору співаків, мусить мовчати — зовсім навпаки духові нашої церкви“.

Основний докір, який робить І. Франко Д. Бортнянському, полягає у тому, що композитор зробився у Галичині „злим демоном“ української музики, заслонивши собою галицьким композиторам, зокрема Остапові Нижанківському і Філаретові Колессі, „увесь світ“, відучивши їх „чути голос природи“, затуливши їм вуха „на чари нашої народної пісні“, накинувши „усій нашій музиці шаблоновий, не національний і неприродний характер“. І. Франко хотів би, щоб в інтересах розвитку української музики якнайширші кола композиторів повторили разом з ним голосний окрик: „Геть від Бортнянського!“[20].

І. Франко, зрозуміла річ, не був профаном у музиці. Він був енциклопедично освіченою людиною узагалі, ученим, який уболівав за утвердження національного напряму і принципів народности в літературі та мистецтві. Але ніде правди діти: І. Франко не мав спеціяльної професійної освіти в

[18] Див.: Артистичний Вістник.— Львів, 1905.— Зош. V.— С. 54—55.

[19] Франко І. „Артистичний вісник, місячник, посвячений музиці і штуці“ / Зібр. творів: У 50 т.— К., 1982.— Т. 35.— С. 335.

[20] Франко І. Думки профана на музикальні теми / Там само.— Т. 36.— С. 52—54.

галузі музикознавства. Тому він недооцінив національних коренів церковної музики Д. Бортнянського. Звідки й інші недотягнення.

Маємо підставу стверджувати, що поштовхом чи творчим імпульсом для написання І. Франком цієї критичної статті послужила студія Ф. Колесси „Кілька слів про збиранє і гармонізованє українсьських народних пісень з доданєм листів Миколи Лисенка"[21]*. У квітні 1905 р. І. Франко прочитав у вказаній студії наступні Лисенкові настанови, які, на нашу думку, саме й спонукали його взятися за перо. „Я гадаю, — писав 22 квітня 1896 р. М. Лисенко Ф. Колессі, — що ваша русинська взагалі львівська публіка радніше слуха сальонові композиції, ніж народні пісні. Розучіть же її спільними силами і навчіть милуватися щиро-народнім добром — піснею у природній її одежі. Коли ви самі себе переробите в цьому смислі й публіку призвичаєте до народности і в слові і в музиці, от тоді компонуйте скільки хоч і на який хоч сюжет: не страшно за будущину. А поки що... вчіться на сирій свитині, на грубій сорочці, на дьогтяних чоботях; там бо душа Божа сидить"*[22]*.*

Коментуючи наш виступ на міжнародній науковій конференції „Іван Франко — письменник, мислитель, громадянин", відомий поет і літературний критик Богдан Чепурко, маючи на увазі наведені Лисенкові настанови, оприлюднені академіком Ф. Колессою, писав у рецензії „Нам пора для України жить" („За вільну Україну" від 22 жовтня 1996 р.), що видатний композитор мав добрі наміри, однак через спрощене розуміння народности не зумів відтворити „універсально вселюдський і космогонічно унікальний автентизм народної творчости, уніфікувавши і неоправдано звузивши гармонійні засади українського мелосу". Ці твердження Б. Чепурка мають достатні підстави, як і зауваження, що дьогтяні чоботи якось не в'яжуться з душею. Але подальше його твердження потребує арґументації: „Очевидно, на І. Франка в його оцінці Бортнянського вплинула та обставина, що наприкінці життя наш видатний земляк був визнаний царсько-церковним офіціозом самодержавної „Імперії зла".

Далі спробуємо з'ясувати думку Дмитра Антоновича стосовно цієї проблеми, ставлення Петра Чайковського до церковної музики Д. Бортнянського, а також позицію С. Людкевича у світлі його естетичної і творчої концепції.

Оскільки талановитий хлопчик Д. Бортнянський у Санкт-Петербурзі одразу попав у науку до відомого італійського композитора Бальтазара Галуппі, можна стверджувати, що рідна Глухівська музична школа, де викладали випускники Київської Академії, уже дала йому перші серйозні уроки, засіявши в його музичне мислення перші зерна, українські зерна. Д. Антонович допускає, що обдарованого хлопчика могли на певний час скерувати із Глухова на навчання у Київську Академію. Там були у великій пошані свої українські музичні традиції і звучали твори кращих європейських композиторів, зокрема Палестріни, Баха, Скарлатті[23]*.*

Ще раніше, у XVI і XVII ст., духовна культура українського народу була настільки висока, що чужоземці дивувалися, а „французи звали його за це nation noblesse нацією аристократичною"[24]*.*

---

[21] Див.: Артистичний Вістник.— Зош. IV.— С. 39.

[22] Там само.

[23] Антонович Дм. Дмитро Бортнянський (1751—1825). Промова на концерті в Празі у столітні роковини його смерти.— Діло.— 1925.— Ч. 168, 169, 170.

[24] Євфимчик О. Українська стихія у Гоголя //Говерля.— 1939.— №1.—С. 21—22.

Оскільки в Україні музична культура також була на висоті європейського рівня, то італійські впливи були звичайним духом часу, „законним періодом у розвої музичної культури“. Італійський напрям „не гнітив української стихії“. Тому у творах українських композиторів другої половини XVIII ст. і початку XIX, „крізь італійські впливи, особливо крізь італійську техніку композиції чути українську стихію“.

Переймаючи італійські впливи, Д. Бортнянський перетворив їх відповідно до власних традицій та естетичних смаків. Жан-Бенуа Шерер у спеціальному розділі своєї книжки[25] *зазначив, що 1759 або 1760 р. в п'єсі „Альцеста“ німецького композитора Г. Раупаха вже брав участь у Петербурзі „придворний співак Д. Бортнянський“. Але й у Петербурзі, де до складу придворної капели входили переважно українці, Д. Бортнянський не був відірваний у вирішальний період свого ідейно-музичного формування від рідних української стихії та культури. До того ж учився він там і в Марка Полторацького, який запровадив „виключно спів а капела“*[26].

Д. Бортнянський зумів ориґінально поєднати у своїх духовних творах традиції українського хорового співу із досягненнями європейської музики XVIII ст. Саме за українські ознаки музичного мислення, за рідну мелодику, за „київський напів“, за „м'якість“ не раз дорікали Бортнянському деякі російські композитори; вони казали, що його твори — солодкуваті, не відповідають обрядові релігійного життя Півночі. М. Глинка навіть дозволив собі іронічно назвати українського композитора „Сахар Медович Паточкін“. Ще суворішу і суперечливу оцінку церковній музиці Д. Бортнянського дав Петро Чайковський. Тему „Д. Бортнянський і П. Чайковський“ ґрунтовно досліджував Федір Стешко, переважно ставлення П. Чайковського до свого видатного попередника на матеріалі листування з російським книговидавцем П. Юрґенсоном[27].

Різко неґативне ставлення П. Чайковського до церковної музики Д. Бортнянського Ф. Стешко слушно пояснює: а) егоцентризмом П. Чайковського; б) невідповідністю релігійних творів Д. Бортнянського естетичним принципам П. Чайковського як церковного композитора; в) потребою „переконати тих людей (які були високої думки про Д. Бортнянського. — **Ґ.Ц.**), *що релігійна спадщина Д. Бортнянського є ще й шкідливою“. Наведені далі слова самого П. Чайковського, напевно, кумулюють у собі чи не всі наведені причини: „Я пишу тепер твір (йдеться про „Всенощну“, до якої автор приступив влітку 1881 р., саме тоді, коли взяв на себе редагування „повної збірки“ творів Д. Бортнянського. —* **Ґ.Ц.**), *— пише він видавцеві П. Юрґенсону, — що є спробою боротися з усталеним Бортнянським та tutti quanti поганим („дурним“) стилем...“*[28]

Ф. Стешко, на жаль, не спостеріг, а й тому й не врахував особливе ставлення П. Чайковського до Д. Бортнянського саме 1847 р., коли в Росії перебував Г. Берліоз. Вчений пише: „На цій (тобто неґативній. — **Ґ.Ц.**) *позиції Чайковський стояв ще задовго до того, як йому довелося ознайомитися з творчістю Бортнянського ближче“. Крім того, цей автор з'ясував далеко*

---

[25] Див.: Scherer J.-B. Annales de la Petite-Russie, ou Histoire des Cosaques-Saporogues et des Cosaques de l'Ukraine, ou de la Petite-Russie, depuis leur origine jusqu'à nos jours.— Paris, MDCCLXXXVIII.— P. 832.

[26] Мистецтво України. Енциклопедія.— К., 1995.— Т. 1.— С. 242—243.

[27] Див.: Українська музика.— 1938.— Ч. 7—8, 9—10, 11—12.

[28] Чайковский П. И. Переписка с П. И. Юргенсоном. 1877—1883. — М., 1938.— С. 190.— Доречно буде відзначити, що П. Чайковський дотримувався негативної думки й щодо літературного стилю В. Гюго і Е. Золя.

не всі чинники, які спричинилися до неоднозначного ставлення П. Чайковського до Д. Бортнянського.

Г. Берліоз прибув до столиці Російської імперії 28 лютого 1847 р. Його концертні виступи в Росії були вражаючі, тріумфальні. Такої думки була не лише аристократична публіка, а й двір[29]*. Став відомим і захоплений відгук французького авторитета про Д. Бортнянського та вишколену ним придворну співацьку капелу.*

Саме за таких обставин з'явилася того ж 1847 р. рецензія П. Чайковського з приводу концерту московського „Музичного товариства", на якому виконувалася не уточнена хорова композиція Д. Бортнянського. Відзначивши „добру фактуру" твору, П. Чайковський звернув увагу, що в ньому нема „нестерпно настирливих (невыносимо назойливых) рухів паралельними терціями й секстетами, які доти були так улюблені знаменитим композитором, що без них не обходилася жодна його сторінка". „Ці м'які, але супротивні вимогам гармонічної краси паралелізми, — пише далі П. Чайковський, — надають музиці Бортнянського солодкуватости (претящую слащавость) та монотонности, що викликали років десять тому з боку деяких прихильників церковного співу різку реакцію..."[30]*. Впадає у вічі, що П. Чайковський так формулює тут свої судження, ніби хоче оберегти чи відвернути від знаменитого композитора критичні стріли М. Глинки, до поглядів якого він дуже пильно прислухався.*

У дослідженні Ф. Стешка не брався до уваги той факт, що в Москві була заснована синодальна школа для плекання „древних русских" церковних наспівів, яка, кажучи словами С. Людкевича, „пішла в ультранаціональнім напрямі"[31]*.*

За таких обставин уже легко було кваліфікувати церковні твори Д. Бортнянського як „ненародні", „світські", „театральні", „солодкаво італійські", тим паче, що російська музика зазнавала значного впливу з боку італійських композиторів. Спрямовуючи стріли проти „італійщини", представники „новоросійської" школи насправді випускали їх свідомо чи несвідомо в українського митця, який у чужині зумів зберегти свою національну ідентичність.

Таке ставлення П. Чайковського до Д. Бортнянського не може заслонити того факту, що музика П. Чайковського, українця з походження, „як усюди, так тут особливо (С. Людкевич має на увазі „тріо a-MOLL". — Г.Ц.) — у головних мотивах така близька українським народним пісням..., така майже типово українська, як ніяка інша". С. Людкевич так характеризує названий твір: „... Се — ... музикальне відтворення трагедії у душі чоловіка..., трагедія високої душі поета — не конче артиста..., а з розмахом у житю,— трагедія високих ідеалів і гордих мрій"[32]*. Оскільки в цей час С. Людкевич закінчував працю над „Кавказом", із завершенням якого високий орлинний лет авторського духа досяг вершини творчости, можна думати, що композитор перебував у полоні своїх роздумів над своєю кантатою-симфонією, був наснажений „високими ідеалами і гордими мріями", патріотичними передчуттями та аспіраціями.*

[29] Берлиоз Г. Мемуары.— М., 1962. — С. 651; Хохловкина А. Берлиоз. — М., 1960.— С. 340—342.

[30] Чайковский П. И. Музыкальные фельетоны и заметки (1868—1876).— М., 1898.— С. 186—187.

[31] Людкевич С. Дмитро Бортнянський. В соті роковини його смерти // Стара Україна.— 1925.— XI—XII. — С. 185.

[32] Людкевич С. Тріо A—moll П. Чайковського // Діло.— 1912.— Ч. 45.— С. 1—2.

Важливо відзначити, що С. Людкевич, подаючи тут же узагальнену манеру компонування Чайковського, Берліоза, Бетговена, трохи відхилив двері до своєї творчої лабораторії: „... Чайковський як кождий правдивий великий творчий музик..., хоч і творить під вражінєм, а хоч би й свідомо, відтворює якісь реальні переживання, то не силується зображувати музикою подробично реальні картини, а воплочує їх у кілька маркантних характеристичних мотивів і моментів, орудуючи ними відповідно до вимог і форм, питомих музиці“[33].

У червні 1905 р. „Артистичний Вістник“ почав друкувати розлоге дослідження С. Людкевича „Націоналізм у музиці“. Автор здійснив ґрунтовний огляд майже всієї європейської музики під вказаним у заголовку кутом зору, чим і засвідчив свою глибоку обізнаність з історією музики й літератури. Вельми показове вже саме авторське зізнання: роздуми над дуже цінними та цікавими статтями І. Франка і Ф. Колесси (йдеться про „Думки профана...“ та вказану вже студію Ф. Колесси) спонукали його „звернути увагу на деякі прояви нашого культурного і духовного життя...“[34].

Основна думка Людкевичевого дослідження у тому, що всі великі майстри всіх часів, великі реформатори світового значення завжди були „душею і тілом“ „з'єднані зі сферою свого народу, з якої якраз черпали живу творчу силу нових ідей“[35]. *Дослідник називає імена багатьох видатних людей, зокрема Люллі, Шекспіра, Бортнянського, Байрона, Бетговена, Берліоза, Ваґнера... Ім'я Г. Берліоза він називає кілька разів, відзначаючи, що його творчість — „типово і свідомо національна...“*[36]. *Полемізуючи з І. Франком, С. Людкевич стверджує, маючи на увазі твори „невідродного сина свого народу“ — Д. Бортнянського: „... Всі його твори... заховали тільки типово української мельодики, що через те якраз він тепер став непопулярний у москалів, а всякий чужоземець від першого разу чує у них щось незнаного собі, оригінального... Про Бортнянського надіємося колись основно заговорити“*[37].

Оскільки С. Людкевич відзначав велику роль французької революції XVIII ст., яка висунула нові ідеї людства: „свободу одиниці, волю народів і визволенє поневолених мас“, він глибоко розумів ті причини, які спонукали Д. Бортнянського втілювати у свої духовні твори філософські почуття, зігріті ідеями людинолюбства. В цих творах виявились і мистецька індивідуальність Д. Бортнянського, і „його національна фізіономія“ (С. Людкевич). Тож невипадково французький музикознавець Альберт Субі, характеризуючи Д. Бортнянського як автора церковної музики, вжив зворот найвищого поцінування — „справжня оригінальність“[38].

Ім'я Г. Берліоза вжите С. Людкевичем не тільки для того, щоб нагадати читачам „Артистичного Вістника“ міркування І. Франка про видатного французького композитора. С. Людкевич, компонуючи свою кантату-симфонію „Кавказ“, напевно, розмірковував над спадщиною Г. Берліоза, котрий, як писав „Артистичний Вістник“, „словом і ділом“ пропаґував програмну музику. Коли автор цього дослідження дійшов висновку про вплив „Фантас-

---

[33] Людкевич С. Тріо A—moll П. Чайковського...— С. 1—2.
[34] Артистичний Вістник. — Зош. VI.— С. 67.
[35] Там само.
[36] Людкевич С. Націоналізм у музиці // Артистичний Вістник.— Зош. VII, VIII.— С. 87.
[37] Там само.
[38] Soubies A. Histoire de la Musique en Russie.— Paris, 1896.— P. 60.

тичної симфонії" та „Реквієму" Г. Берліоза на деякі риси музичного мислення і ритмічні особливості автора кантати-симфонії „Кавказ", Микола Колесса порадив вжити зворот „можна би добачувати", що й було зроблено в монографії[39]. *С. Людкевич, безсумнівно, звернув особливу увагу на оркестрові ефекти Г. Берліоза, тим паче, що вони зафіксовані в його „Трактаті сучасної інструментовки та оркестровки" (1844), який у перекладі Ріхарда Штрауса донині зберігається в особистій бібліотеці видатного українського композитора й музикознавця*[40]. *Наче роз'яснюючи вплив на свою кантату-симфонію „Кавказ" вказаних творів французького композитора, а заразом і формулюючи своє розуміння національної української музики у зв'язках із чужоземною музикою, С. Людкевич у своїй дискусії з Ф. Колессою стверджував, що він вірить і в красу, і в оригінальність українських пісень, „і в здоровий культурний інстинкт народу, який і досі умів оригінально перетворити всі чужі впливи і тепер вибере собі з європейської культури (не лише з німецької — Ґ.Ц.) те, що йому потрібно..."*[41].

Тому-то треба розвіяти усталену думку, ніби С. Людкевич сформувався як композитор лише на музичній спадщині віденських класиків та Р. Ваґнера[42].

С. Людкевич завжди був високої думки про українську народну пісню. Але він полемізував з І. Франком, коли стверджував, що новий національний напрям у музиці не можна зводити лише до гармонізації народних пісень. У його кантаті-симфонії, як уже відзначали музикознавці, „немає ані цитатного використання народної творчости, ані стилізації під народну пісню, проте вона нерозривно пов'язана з українською народною пісенною культурою... Майстерно застосовано техніку поліфонічного письма..."[43].

Видатний композитор закликав своїх колеґ:

1. позбутися уявлення, ніби всякий інший твір (окрім народної пісні) — німецький чи французький є однаково для нас незрозумілий, „штучний";

2. не сторонитися, а опиратися на „ширшім знаню" музичного життя, враховувати, „що діється у світі...";

3. „будувати далі безпосередньо" на Лисенкових творах;

4. глибоко засвоювати гармонію та контрапункт, опановувати „світову музичну культуру", орієнтуватися на високовартісні зразки музичних творів;

5. „нав'язувати до потреб культури і життя"[44]. *Важливо відзначити, що С. Людкевич у своїх настановах керувався драгоманівським культурним принципом: „Ми мусимо стояти ногами на нашій землі, головою бути в Європі, а руками охоплювати якнайширше культурні справи української нації". А що стосується причин застою у музиці, то С. Людкевич повторив Франків окрик: „Проч з ними!"*[45].

---

[39] Див.: Cvengroš G. La République Démocratique Ukrainienne — la République Française (1917—1922).— Lviv: Éditions Panukrainiennes d'Etat „Kameniar", 1995.— P. 224—225.

[40] Див.: Instrumentationslehre von Hector Berlioz. Ergänzt und revidiert von Richard Strauss. Teil I, II.— Leipzig, 1904.— С. Людкевич у своїй доповіді „Про потребу реформи сольмізації" (1949) наголосив, що „оркестровку теоретично розробляли великі композитори Берліоз і Римський-Корсаков".

[41] Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії / Упоряд., вступ. стаття, пер. та прим. З. Штундер. — К., 1973.— С. 162—163.

[42] Див.: Якубяк Я. Про мелодику С. Людкевича // Творчість Станіслава Людкевича. Збірка статей.— Л., 1995.— С. 24—25.

[43] Загайкевич М. С. П. Людкевич. Нарис про життя і творчість.— К., 1957.— С. 48.

[44] Людкевич С. Націоналізм у музиці.— Зош. IX—X.— С. 119—121.

[45] Там само.

Назвавши через 20 років Д. Бортнянського великим реформатором в історії музики, „компромісовим інноватором“, який не хотів знищити всього італійського впливу своїх попередників, зокрема Б. Галуппі і Д. Сарті, С. Людкевич відзначив, що український композитор узяв у них тільки те, що було вартісне для музичної культури і „натхнув новим, свіжим національним змістом...“ Далі він писав: „Як духовно-вокальний композитор Бортнянський не мав і не має у нас рівного, а також займає одне з перших місць у всесвітній вокальній музиці. Се правдивий, клясичний мистець тонів української музиної культури XVIII ст., яка стихійно проявилася, хоч і в московськім ярмі та в духовнім виді“[46]*. Вказуючи на ориґінальний питомий талан Д. Бортнянського і визначаючи його „національну фізіономію“, С. Людкевич скрито полемізував із відповідними положеннями І. Франка. Він писав: „Бортнянський був по усій своїй істоті і талані українцем (як українськими є його незабутні черти лиця на портретах) і став таким же у своїх творах. Се вказує не тільки його нахил до „київських напівів“, які він залюбки гармонізував, не тільки його склонність до мінорних скаль, його мельодика, яка виказує нераз фрапуючі українські звороти (навіть у фуґальних темах), його м'яка питома гармоніка, але й увесь загальний характер і обличчя його церковного стилю“.*

Що стосується так званої „театральности“ в концертах Д. Бортнянського, то її там, на думку С. Людкевича, „рішуче трудно доглянути“. Далі він відзначав, що всі твори Д. Бортнянського, у тому й концерти, „виявляють таке класичне сконцентровання і скромність виразу, таку шляхетну архітектоніку ліній, що про „театральність“ може говорити хіба тільки той, хто до зрозуміння сих високих прикмет музики Бортнянського не доріс культурно“[47]*.*

До того можна би додати: хорові концерти Д. Бортнянського випромінюють урочисто-піднесений, радісний настрій, а це дуже важливо підкреслити, бо європейці ходять до церкви здебільшого для самоутвердження, що найкраще передано латинським висловом „Sursum Corda“. Але того не було дано збагнути тим критикам Д. Бортнянського, які зводили відвідування церкви лише до биття поклонів і демонстрації суворого аскетичного життя.

Незважаючи на офіційне визнання у Росії, Д. Бортнянський там, на думку С. Людкевича, „ніколи не став надто популярний“[48]* через уже вказані причини. І все ж російські вчені, які досліджували передглинківське XVIII ст., прагнули анексувати для своєї культури величезні культурно-естетичні здобутки Д. Бортнянського. Їхню мету роз'яснила Т. Ліванова, яка писала: „Музична історіографія має бути глибоко зацікавлена не лише іменами... Бортнянського... — певна річ, в особливому сенсі й під особливим кутом зору. Всі ми добре знаємо, чим був Пушкін..., чим стала пушкінська естетика для класичної російської музичної культури... Хоч яка велика була ця роль Пушкіна, вона поступово підготовлена всім розвитком музично-поетичних зв'язків у XVIII ст.“*[49]*.*

До речі, граф Михало Тишкевич ще 1915 р. відзначав у Франції „незгладні сліди“, що їх залишили в людській цивілізації українські композитори

---

[46] Людкевич С. Дмитро Бортнянський. В соті роковини його смерти.— С. 185.

[47] Там само.

[48] Людкевич С. Д. Бортнянський і сучасна українська музика // Після реферату на святочнім концерті у Львові 10. XI.1925 р. // Музичний Листок.— 1925.— Вип. І.— С. 3.

[49] Ливанова Т. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом.— М., 1952.— С. 42.

Д. Бортнянський і П. Чайковський, українські художники Д. Левицький і В. Боровиковський[50]*. А в наші дні, 17 листопада 1996 р., італієць Маріо Корсі, згадавши у своєму виступі (на радіостанції „Свобода") про Петербурзьку співацьку капелу у зв'язку з 200-ю річницею смерти Катерини II, жодного слова не сказав про її керівника та національну приналежність співаків. Уже тому треба дискутувати із сумнівною думкою, згідно з якою представники української культури, які творили в Росії, зокрема М. Березовський і Д. Бортнянський, художники Дмитро Левицький (1738—1822) і його учень Володимир Боровиковський (1757—1825), належать „до двох сусідніх культур"*[51].

Розв'язуючи складну проблему приналежности того чи іншого діяча до одної чи двох культур, треба врахувати, окрім тих критеріїв, які навів С. Вовканич[52]*, ще й компетентну зарубіжну думку, зарубіжні наукові досягнення, зафіксовані в енциклопедіях та спеціяльних словниках. Акцентуємо увагу на такому відрадному факті: у сучасній Франції почали розглядати Д. Бортнянського як українського композитора. Про це свідчить авторитетний „Музичний словник", який вийшов друком 1986 р. в Парижі у видавництві „Борда"*[53] *(с. 154).*

Варто пам'ятати, що М. Гоголь почав свою літературну діяльність у ту пору, коли українство ще обороняло, правда, з останніх сил, своє політичне життя. Тож невипадково сам автор називав свою епопею „Тарас Бульба" трагедією.

Як стверджує С. Людкевич, Д. Бортнянський став популярний в Україні „зразу так легко і скоро, що навіть селянські хори співають нині його концерти напам'ять..."[54]*. Як бачимо, не справдилися прогнози І. Франка щодо недоступности Д. Бортнянського народу. Микола Колесса 16 листопада 1996 р. дозволив авторові цих рядків оприлюднити таке свідчення: „У роки мого дитинства та юности Д. Бортнянський у Львові був дуже плеканий".*

Як бачимо, С. Людкевич не погоджувався з неґативними судженнями Каменяра про релігійні твори Д. Бортнянського. Згаданий уже критик Б. Чепурко дотримується думки, що І. Франкові йшлося „не про Бортнянського, а про його поверхових епігонів..., про деяку штучність псевдоіталійськости

---

[50] Cvengroš G. La République Démocratique Ukrainienne.— P. 302; Цвенґрош Ґ. Такого величавого хору я ніколи не чув в Італії // За Вільну Україну.— 1997.— 13 лют. На жаль, важливе питання впливу Д. Бортнянського на музичну культуру Росії відсутнє у монографії Saunders D. The Ukrainian Impact on Russian culture 1750—1850.— Edmonton, 1985.

[51] Чи треба нам ділити Гоголя? // Високий Замок.— 1996.— 8 серп.

[52] Там само.

[53] А видатний український письменник Микола Гоголь не підлягає поділові, бо сам засвідчив у своїй творчості, як і в подальшому листі про свою національну приналежність: „... Ради всего нашего, ради нашей Украины, ради отцовских могил, не сиди над книгами. ... Лето ты непременно должен в Киеве полениться... Я бы тебя повез по Пслу..." (Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: У 14 т.— 1937—1952.— Т. 10.— С. 326—327).— Це питання переконливо розкрив ще француз Е.-М. де Вогюе, який, до речі, був не лише літературним критиком, а й дипломатом у Росії (див.: Цвенґрош Ґ. М. Б. Бйорнсон і Україна // Українська еміґрація.— Л., 1992.— С. 242—243). Незважаючи на те, що М. Гоголь замерзав у Петербурзі „і фізично, і морально" (Гоголь в воспоминаниях современников.— М., 1952.— С. 427) — мотив північного холоду знайшов чітке відбиття у його творчості, він віддав свій мистецький талант і російській літературі, приєднавши до неї частину свого духа, свій сатиричний хист. З цього приводу О. Євфимчик слушно зауважив, що якби М. Гоголь, працюючи над „Мертвими душами" з їхньою задушливою атмосферою, не звертався до опрацювання тексту свого улюбленого „Тараса Бульби", „Мертві душі" не досягли б тієї висоти в зображенні порожнечі життя дрібно-поміщицької верстви..." (Євфимчик О. Українська стихія у Гоголя.— С. 44).

[54] Людкевич С. Д. Бортнянський і сучасна українська музика.— С. 3.

псевдобортнянських на багатющому тлі українського мелосу...“ Таку думку важко арґументувати.

Постає логічне питання. Чому, незважаючи ні на що, С. Людкевич назвав Франкову статтю дуже цінною? Бо Каменяр гостро і безкомпромісно поставив у ній кардинальне питання про „національну фізіономію“ митця.

Є підстави стверджувати: саме під впливом І. Франка молодий С. Людкевич послідовно розглядав глибоке і змістовне поняття, що його кумулює у собі термін „національна фізіономія“ як основний і визначальний критерій при розв'язанні проблеми приналежности того чи іншого музиканта до певної національної культури. Такий вплив можна прослідкувати, починаючи із статті „Націоналізм у музиці“ (1905) аж до, скажімо, дослідження „Михайло Вербицький та українська суспільність“ і далі. Правда, треба враховувати, що проблема народности в мистецтві зацікавила С. Людкевича ще 1900 р., коли він у журналі „Молода Україна“ опублікував статтю „Наші співаки і народна справа“[55]*. Напевно думав він про цю проблему, перебуваючи 1903—1904 роках у Відні на військовій службі. І ось І. Франко 1905 р. у першому українському мистецькому часописі „Артистичний Вістник“ руба ставить питання: чим конкретно музика українця Д. Бортнянського пов'язана з Україною?*

У статті „Михайло Вербицький та українська суспільність“[56]*. С. Людкевич з обуренням критикує українських музикознавців, які досі не виробили „своєї музичної орієнтації“ і віддали „без слова протесту московській музичній культурі“ своїх двох найбільших композиторів — Д. Бортнянського та П. Чайковського, „признаних усією Європою“, а собі залишили „проворних недоук“. Показав він докладно й складну світоглядну еволюцію і творчий шлях талановитого М. Вербицького, котрий, порвавши з „москвофільською сферою“ і вивільнившись від „мряковинної рутенської поезії“ Івана Гушалевича, Івана Наумовича і Богдана Дідицького (які щораз більше хилилися до москвофільства), зумів стати „найкращим виразником наших національних змагань і думок...“ Завершенням цього еволюційного процесу стала музика до „нашого національного гимну“.*

С. Людкевич такими словами оцінив різнобічне значення М. Вербицького: „Михайло Вербицький — це перший піонер української музики на Галицькій Україні..., є найбільшим нашим після Бортнянського духовним хоровим композитором..., перший наш симфонік..., символ нашого національного відродження у Галичині“.

Високо цінуючи спадщину Д. Бортнянського, М. Вербицький називав його „нашим Моцартом“.

На завершення — кілька підсумкових міркувань. Виступи проти Д. Бортнянського були особливо наполегливими в період так званого „народницького“ напряму в літературі й мистецтві. Напрям цей був започаткований у Росії А. Сєровим і М. Глинкою, а в Україні — М. Лисенком. Молодий С. Людкевич у дослідженні „Націоналізм у музиці“ (1905) уже почав критикувати, правда, побіжно, народницьку ідеалізацію „шумки-думки чи коломийки“. Він захистив дисертацію з питання програмности в музиці, котру розглядав як

---

[55] Див.: Штундер З. С. Людкевич як музикознавець, фольклорист і публіцист // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії.— С. 7; Зорівчак Р. Станіслав Людкевич як поет і літературознавець // Просвіта: Альманах-календар.— Львів, 1995.— С. 77—78.

[56] Діло.— 1934.— 22—23 черв.— Ч. 162—163.

широку проблему виражальних можливостей музики[57]. *Через 20 років, у соті роковини смерти Д. Бортнянського, С. Людкевич пише у статті „Д. Бортнянський і сучасна українська музика", що названий напрям „протиставляв „штучній", пережитій музиці „гнилого Заходу" — своєрідну „незіпсовану" красу народньої пісні, а поліфонній церковно-хоральній музиці — „древні" простонародні, церковні „напіви"*[58]. *Уточнюючи свою думку, С. Людкевич роз'яснив, що цей народницький клич ігнорував уже визнаний наукою факт: „... якраз розцвіт української народної пісні в XVII—XVIII ст. завдячується головно культурному плеканню музики і співу під проводом італійців"*[59]. *Чітко зазначивши, що „навіть такий ясний та блискучий ум, як І. Франко", піддався під впливом народників атмосфері непорозумінь в оцінці духовних творів Д. Бортнянського, С. Людкевич стверджував: „Бортнянський не тільки глибоко корінится у минувщині української культури; його музика силою свого національного виразу й характеру утвердилася по його смерти на Великій Україні і в нас у Галичині*[60] *— помимо нашої волі й без нашого змагання і вибила своє п'ятно на всій нашій церковній музиці XIX ст. Справді трудно собі нам виобразити, чим була б наша церковна музика нині без Бортнянського... Як мило й почетно є для українця згадати про старого Бортнянського, який у XVIII ст., у добі поневолення України Москвою, гідно засвідчив нашу музикальну культуру перед Європою"*[61].

У своєму недавньому цікавому виступі в українському парламенті Президент Італійської Республіки сеньйор Оскар Луїджі Скальфаро, зокрема, сказав: „Мені дуже сподобались гармонія та мелодійність ваших пісень, які дуже споріднені з мелодійністю італійської музики. Італія відчуває музику так, як її відчуваєте ви".

Тут треба ще показати, бодай побіжно, як почалося культивування церковно-вокальних творів Д. Бортнянського в Закарпатті. Дослідження цього питання започаткував Василь Щурат у студії „Як пізнали Д. Бортнянського в Західній Україні?"[62]. *Він писав, що співак перемишльського хору бас Кость Білорусин 1837 р. поїхав у Закарпаття, до Ужгорода, куди й заніс „культ Бортнянського". В уже цитованій книжці З. Лиська цю думку повторено (с. 41).*

Названі вчені, на жаль, не звернули увагу на те, що парох греко-католицької церкви Святої Варвари у Відні о. Іван Ольшавський залишив після себе латиномовне прохання від 22 грудня 1812 р., звернене до Віденського

---

[57] Із уже наведених причин С. Людкевич не міг оминути в дисертації Г. Берліоза. Видатний мистецтвознавець покликається на працю Ференца Ліста „H. Berlioz und seine Harold-Symphonie". — Треба відзначити, що переважна більшість Людкевичевих досліджень, статей, рецензій, навчальних підручників переконливо доводить: їх автор чудово знав французьку мову. С. Людкевич покликається на французькі видання, зокрема на „Revue des langues romanes", вживає французькі вислови, а іноді запроваджує в український текст, як побачимо далі, французький фразеологізм „вибити п'ятно" (від французького „faire tache") або „faire tache d'huile" — „поширюватися".

[58] Людкевич С. Д. Бортнянський і сучасна українська музика (Після реферату на святочнім концерті у Львові 10. XI. 1925 р.). — С. 4.

[59] Там само.

[60] Тему „Д. Бортнянський і Галичина" частково опрацював Йосип Волинський, привертаючи увагу до раннього етапу поширення творів Д. Бортнянського в краю (див.: Волинський Й. Дмитро Бортнянський і Західна Україна // Українське музикознавство .— К., 1971.— Вип. 6.— С. 185—200.

[61] Людкевич С. Д. Бортнянський і сучасна українська музика.— С. 6.

[62] Музичний Листок. — 1925.— Лист. — Вип. 1.— С. 2—9.

єпископату, про призначення о. Івана Снігурського на своє місце. З підпису під цим документом дізнаємося, що о. І. Ольшавський вже обіймає посаду каноніка Мукачівської церкви[63]*. Якщо врахуємо, що названі парохи при церкві Святої Варвари — о. І. Ольшавський і о. І. Снігурський — ретельно дбали про величавість богослужінь, „якої ніщо не могло піднести так сильно, як виконування композицій голосного музика Бортнянського“ (В. Щурат), то можна вважати: канонік І. Ольшавський у Мукачеві продовжував прищеплювати вірним любов до величавого співу творів Д. Бортнянського. Це питання, звичайно, потребує додаткового дослідження.*

Автор, який підписався криптонімом М. М., 1854 р. писав, що в численних закарпатських церковних парафіях віруючі жодного уявлення не мають ні про „художнє пініє, ні про сладкогласіє“. Зате в Ужгородській кафедральній церкві „художньо і з прекрасною гармонією“ славить Бога“ з 1833 р. заведений фіґуральний хор, до його складу тепер (тобто 1854 р. — **Ґ.Ц.***) входить 14 малолітніх юнаків і 24 причетників*[64]*. Дуже важливо відзначити: хор цей співав після св. Літургії у неділю і в святочні дні, піднімаючи і втішаючи слухачів.*

Із цього ж змістовного допису дізнаємося, що в обширній Мукачівській єпархії „весь народ співає у церквах“, але лише 5 років тому (тобто 1849 р. — **Ґ.Ц.***) у Вишній Шарді завдяки душпастирям і вчителям співу „почало процвітати“ повсюдно „гладкоє сладкопініє“.*

До того слід додати, що 18 березня 1838 р. з нагоди посвячення о. Василія Поповича на єпископа Мукачівського у Святоюрській архикафедральній церкві у Львові раптом цілком несподівано, але завчасно ректор Григорій Яхимович викликав Івана Сінкевича, колишнього співака українського хору при перемишльському соборі, і зобов'язав його підготувати до цієї урочистої події духовний спів. Несподівано тому, що доти за виконання вокальних творів Д. Бортнянського погрожували відрахуванням із семінарії, та й ректор з очевидною нехіттю ставився до хорового співу. Керівник хору І. Сінкевич згадував, що хор під час богослужіння чудово виконав твори Д. Бортнянського, зокрема знамениті його композиції „Отче наш“ і „О тебі радуєтмся“. Протягом усього урочистого обіду в митрополита мова йшла майже лише про спів. Латинський львівський архиєпископ Францішек де Павло Пиштек, чех з походження, не міг надивуватися, як тут „im Bärenlande“, тобто у країні ведмедів, українці зуміли навчитися так гарно співати „такі грандіозні концерти, як твори Бортнянського“. Кажучи словами І. Сінкевича, „хвалили і дивувалися нашому співові“ і новий єпископ Мукачівський, доктор вольних мистецтв і любомудрія В. Попович і „особливо угро-руський патріот і письменник Духнович, котрий приїхав із ним“.

Долю нотного співу тоді вирішив саме архиєпископ Ф. де П. Пиштек. На його здивоване запитання, де І. Сінкевич вивчав мистецтво співу, в Празі чи в Римі, перемишльський єпископ І. Снігурський відповів: „У Перемишлі, в заснованому мною закладі, і я бажав би, щоби нотний спів поширювався і в провінції“. Звертаючись до ректора Г. Яхимовича, єпископ І. Снігурський заявив: „Прийміть метра, щоби научав питомців такому руському співу, а я зі свого боку буду йому платити 100 зл[отих] р[инських] річно“[65].

[63] Лозинський Й. Житіє Іоанна Снігурського. — Львів, 1851.— С. 11—12.

[64] М. М. Допис з Унгограда // Зоря Галицька.— 1854.— 12 травн.— Ч. 20.— С. 250—251.

[65] Сінкевич І. Хр. Начало нотного пінія в Галицькій Руси. Воспоминанія старого священика // Бесіда.— 1888.— 1 лют.— № 3.— С. 31—33.

Можна думати, що задум урочистого співу належав перемишльському єпископові І. Снігурському. Він, напевно, згадав свого однодумця, каноніка мукачівської церкви І. Ольшавського. Та й новому єпископові Мукачівському Василію Поповичу хотів зробити щось приємне з нагоди його урочистої консекрації. Написали ж граматист Йосип Левицький і поет Антін Могильницький урочисто-піднесені вірші з нагоди прибрання високого церковного сану у львівському храмі мукачівцем о. В. Поповичем! Але для І. Снігурського йшлося передусім про те, щоб і в Мукачеві, і в цілому Закарпатті слухачі надихалися життєствердним, вічно живим співом творів Дмитра Бортнянського. Цьому мали посприяти і О. Духнович, і В. Попович.

Ґустав ЦВЕНҐРОШ

ДОДАТОК*

Із враженням, яке викликав у мене гігантський унісон дитячого хору Св[ятого] Павла**, я можу порівняти тільки враження від прегарних релігійних співзвучань, написаних Бортнянським для російської імператорської капели і виконаних у Петербурзі придворними співаками із таким досконалим розумінням ансамблю. [Це відбувалося] з такою витонченістю відтінків, із такою красою звучання, що вам про це важко буде створити собі уявлення. Однак те враження не було наслідком потужности маси невишколенх голосів, а лише мистецьким результатом; завдячується цей ефект найвищому ступеню досконалости безупинних студій добірних хористів.

Хор капели російського імператора, який складається з восьмидесяти співаків, — чоловіків і хлопчиків, виконує твори на чотири, шість і вісім голосів то в досить швидкому темпі, ускладненому всіма стилістичними хитрощами фуґи, то в спокійному, надзвичайно повільному ритмі, прийнятому ангельським настроєм, що вимагає від голосів належного інтонування і рідкісного вміння довго тримати звук; хор цей перевершує усі інші аналогічні хори Європи. В ньому ви почуєте низькі голоси, яких у нас немає: вони можуть брати *ля* контроктави, виходячи за межі нотного стану в ключі *фа*. Порівнювати хорове виконання Сикстинської капели в Римі*** з виконанням цих чудодійних співаків означало б протиставити трупу поганеньких скрипалів якогось італійського третьорядного театру оркестру Паризької консерваторії.

Цей хор та музика, яку він виконує, непереборно впливає на людей нервових. Під впливом цих нечуваних інтонацій вами оволодіє спазматичне, майже болісне хвилювання, яке не дає себе опанувати. В подібних випадках я кілька разів пробував величезним зусиллям волі залишитись безпристрасним, але з того нічого не вийшло.

Оскільки ритуал грецької християнської релігії забороняє застосовування у церквах музичних інструментів, навіть орґана, то російські хористи

* Відгук Гектора Берліоза на виступ Придворної співацької капели в Петербурзі, спів якої він почув під час відвідин 1847 року Росії. Опубл.: Berlioz H. Les Soirées de l'Orchestre. 3-e édition ention entiérement revue et corrigée.— Paris, 1871.— P. 273.

** Мається на увазі дитячий хор Св. Павла в Лондоні, який налічував 3500 голосів.

*** Сикстинську хорову капелу вважали однією з найкращих в Європі. Її заснував 1473 р. папа Сикст.

завжди співають без інструментального супроводу. Імператорські ж співаки намагалися обходитися навіть без допомоги реґента, який вказував такт, і того їм удалося домогтися.

Оскільки її і[мператорська] в[еличність] велика герцогиня Лейхтенберзька виявила мені одного дня в Санкт-Петербурзі честь, запросивши послухати в каплиці палацу обідню, виконану спеціяльно для мене, я мав змогу створити собі думку про ту гідну подиву впевненість, з якою полишені самі на себе хористи враз переходили з однієї тональности до іншої, з повільного темпу до швидшого, і ретельно зберігали ансамбль навіть при виконанні вільних від такту речитативів та псальмодій. Ті вісімдесят співаків, одягнені в багаті строї, розташувалися двома однаковими за складом групами, лицем до себе, по обидва боки вівтаря. Баси займали найвіддаленіші від центра ряди, перед ними стояли тенори, перед тенорами — діти, сопрано та альти. Всі вони стояли нерухомо з опущеними очима, чекаючи в цілковитій тиші моменту початку співу і на знак, зовсім непомітний для глядача, правдоподібно, одного із заспівувачів, — але без вказаного тону і темпу, — почали співати один із найбільших концертів Бортнянського на вісім голосів. У цій гармонічній тканині чутно було такі переплетіння голосових партій, які, здається, неможливо виконати: чулися то зітхання, то глухий шепіт, який лише у сні примарюється, часом звучали інтонації, за своєю напруженістю схожі на зойк душі, вони несподівано хапають за серце, стискають груди і припиняють дихання. А потім усе завмирало в безмежно-невагомому descrescendo; здавалося, що цей хор ангелів знімається із землі, щоб мало-помалу щезнути у високостях емпіреїв. Того дня велика герцогиня, на щастя, не заговорила до мене, бо в тому стані, в якому я був наприкінці богослужіння, я показався б її величності надзвичайно смішним.

Бортнянський народився 1751 р. в Глухові. Він мав уже сорок п'ять років, коли після досить тривалого перебування в Італії повернувся до Санкт-Петербурга, де був призначений директором імператорської капели. Цей хор співаків, який існував із часу царювання Олексія Михайловича, залишав бажати багато кращого в період, коли Бортнянський почав ним керувати. Цей вправний чоловік, посвятивши себе тільки своєму новому завданню, доклав усіх старань, щоб удосконалити цю гарну інституцію, і, щоб досягти цієї мети, віддався створенню переважно релігійних творів. Він написав сорок п'ять чотири- і восьмиголосових псалмів. Крім того, завдячуємо йому також триголосною Літургією і великою кількістю окремих творів. В усіх цих творах відчувається справжнє релігійне почуття, а часто й своєрідний містицизм, який викликає у слухача глибокий екстаз; твори ці відзначаються рідкісним досвідом в укладанні вокальних мас, дивовижним поєднанням нюансів, повнозвучною гармонією і — що вже викликає подив — неймовірною свободою в укладанні голосів, усвідомленим нехтуванням правилами, яких дотримувалися як його попередники, так і сучасники, особливо італійці, чиїм учнем його вважали. Він помер 28 вересня 1825 р. на сімдесят четвертому році життя. По його смерті керівництво капелою було доручено таємному радникові Львову, людині із вишуканим смаком і глибоким практичним знанням основоположних творів усіх шкіл. Будучи близьким приятелем і одним із найщиріших шанувальників Бортнянського, він поставив перед собою завдання скрупульозно йти шляхом, який той проторував.

УРИВОК ЩОДЕННИКА ЦИТРИСТА ТА КОМПОЗИТОРА ЄВГЕНА КУПЧИНСЬКОГО З 1888—1889 РОКІВ

Сьогодні появилися сприятливі умови для об'єктивного вивчення і видання різних за змістом, часом створення і видово-жанровими характеристиками писемних пам'яток. У цьому процесі на окрему увагу заслуговує мемуарна література, яка в нас, на жаль, чи не найменше досліджена, друкована та відома широкому читачеві.

У чому полягає значення і наукова вартість цієї літератури? Її пізнавальні аспекти розмаїті й торкаються різних сфер суспільно-культурного життя народу. У широкому розумінні це, насамперед, безпосереднє бачення умов життя і часу, в якому створювалася пам'ятка і працював той чи інший автор, вузькому — виявлення численних невідомих або маловідомих фактів із тогочасного реального життя та світобачення людей. І хоча, на відміну від історіографічних пам'яток, ця література неминуче позначена суб'єктивною оцінкою щодо різних явищ і подій, вона, як звичайно, датована, прив'язана до конкретних реалій і тому завжди важлива для пізнання історичної дійсности відповідного часу.

До мемуарної літератури, як відомо, належать різноманітні записки, спогади (спомини) про сучасні авторам події (або писані трохи пізніше після них), автобіографії, подорожні описи, нарешті, щоденники тощо. Дехто з дослідників відносить до мемуарної літератури листування[1]*. За своїм змістом та спрямуванням мемуарна література поділяється на історичну, краєзнавчу, мистецтвознавчу, театральну і загальнокультурологічну.*

Одним із дуже поширених її типів є щоденник — різновид мемуарної літератури, який переважно належить до літературно-побутового жанру. У ньому форма оповіді ведеться від першої особи. Викладена вона у вигляді щоденних, датованих записів. Щоденник — це завжди фіксація того, що „тільки що відбулося і відчулося" його автором-укладачем. Він водночас не ретроспективний, бо написаний для себе і не розрахований на публічне сприйняття, що вказує на його особливу достовірність і автентичність. Саме тому цей жанр мемуарної літератури такий привабливий як пам'ятка писемности для дослідників багатьох (не лише гуманітарних і суспільних) наук.

---

[1] Дорошенко Д. В справі видання мемуарів та листування (кілька уваг та дезидератів) // Стара Україна.—Львів, 1924.— Вип. IX—X.— С. 139, 142.

Перед нами Щоденник (власне початковий його уривок), який належить до мистецтвознавчої групи писемних мемуарних пам'яток. Зберігся не повністю, заледве за один рік — з 23 вересня 1888 по 28 вересня 1889 р. Подальші зшитки за всі 90-ті роки, згідно із свідченнями сина композитора, пропали під час переїздів ще до 1905 р. Перший зшиток (власне той, що зберігся) названий навіть не щоденником. Він має заголовок „Важнійші дати". Складений 21/22-річним Євгеном Купчинським — студентом третього курсу (року) Греко-католицької духовної семінарії у Львові.

Про автора Щоденника Є. Купчинського як музиканта, композитора, пізніше священика можна сьогодні писати багато і мало. Ми схильні до другого, оскільки про нього вже чимало написано[2], і просторого викладу біографічних даних не потребує тип нашої розвідки як вступу до публікації пам'ятки.

Говорячи загально про автора Щоденника, треба, однак, зазначити, що він належав до тих подвижників і „плугатарів" суспільно-культурної ниви на Західній Україні в останні десятиліття XIX — початку XX ст., яких на той час було небагато. Належить до тих своєрідних самородків, що появлялися з „народної гущі", яких пізніше О. Барвінський назве гордістю нації. Втім, Є. Купчинський не був якоюсь визначальною особистістю, яка окремо виділялась в організації і розвитку духового життя, а належить радше до тієї частини молодої генерації українців, яка своєю безпосередньою участю у русі за українське відродження творила кістяк поступу. Саме ця молодь, як відомо, закладала фундамент повноцінного національного життя ще з 60-х років, будуючи засновки тих ідей, які у 80—90-х роках були висунуті як настанова до нового чину, вона, зрештою, творила ґрунт для появи на українському небосхилі таких зірок в історичній науці, як М. Драгоманов і М. Грушевський, у філологічній науці й письменстві — І. Франко, у музиці — М. Лисенко.

---

[2] Антонович О. Уславлений талант // Вільне життя (Тернопіль).— 1968.— 3 серп.— № 152; Герета І. Його ніжна і буремна цитра // Свобода (Тернопіль).— 1992.— 15 верес.— № 107; Домет [Садовський В.]. Дещо із споминів про перші артистичні прогульки співацькі в Галичині // Ілюстрований музичний календар.— Львів, 1904.— С. 98—100; Домет-Людкевич [Садовський В., Людкевич С.]. Наші видавництва і музикалії за останні літа (1900—1905) // Артистичний вісник.— Львів, 1905.— № IV.— С. 41—42; Жалоба О. З музики (Вечір народної пісні. Концерт на дохід Яворівської гімназії) // Ілюстрована Україна.— 1915.— № 21—22.— С. 19; його ж. Ферійні прогульки співацької дружини тов[ариства] „Бандурист" // Ілюстрована Україна.— 1913.— № 24.— С. 11—12; Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст.— К., 1960.— С. 36; Залеський О. Короткий нарис історії української музики // Популярна бібліотека „Америки".—Філадельфія, 1951.— № 3.— С. 10; Історія української музики.— К., 1989.— Т. 2.— С. 283; Колесса Ф. Спогади про Миколу Лисенка / Музикознавчі праці.— К., 1970.— С. 509; Костів М. Віртуоз гри на цитрі // Жовтень.— 1984.— № 6.— С. 136; Кузик І. На перехрестях долі. До 100-річчя з дня народження О. Мишуги// Зоря комунізму (Радехів, Львів. обл.).— 1983.— 9 черв.— № 68; Людкевич С. Вокальна музика на тексти поезій „Кобзаря" / Дослідження, статті, рецензії.— К., 1973.— С. 167, 474; Медведик П. Діячі української музичної культури. Матеріали до біо-бібліографічного словника // Записки НТШ.— Львів, 1993.— Т. CCXXVI.— С. 417—418; Мороз М. На сторожі спадщини Тараса Шевченка. Нові рядки Івана Франка про Кобзаря // Літературна Україна.— 1986.— 27 лют.— № 9; Сов'як Р. Остап Нижанківський. Нарис про життя і творчість.— Дрогобич, 1994.—С. 35—36; Студинський К. Остап Нижанківський у моїх спогадах // Наша культура (Львів).— 1937.— Кн. 3.— С. 138—144; Кн. 4.— С. 202—215; Franko I. Na cześć Szewczenki // Kurjer Lwowski.—1894.—18 maja.— № 136.— S. 2; Ярославенко Я. [Я. Вінцковський]. Музичний альманах // Літературні вісті (Львів), 1927.— № 1—2. — С. 6 та ін. Крім того, відомі численні хронікальні матеріали, уміщені в періодичних виданнях, статті в енциклопедіях та енциклопедичних довідниках.

Народився Є. Купчинський на Брідщині (тепер с. Оглядів Радехівського району Львів. обл.), навчався у початковій школі в Золочеві, гімназії — у Львові, далі Греко-католицькій духовній семінарії у Львові (там було безкоштовно). Спеціальної музичної освіти, як і багато тодішніх українців музикантів і композиторів, не здобув (не було за що). Усе, що знав із музики, виніс із батьківського дому (батько був музикантом-аматором Духовної семінарії, сільського оточення і народної пісні, в якій кохався змалку і все життя). Пізніше брав приватні уроки на цитрі і здобував освіту, слухаючи „правдиву та добру музику на концертах". У таких умовах розвивався талант музика і проявлялися здібності юного митця до композиції. На схилі віку композитор говорив: „Мені в житті щастило. Я завжди і все здобував самотужки, і це було для мене найбільшою радістю і досягненням. Мені також фортунило зустрічатися з великими людьми, серед яких були артисти, музиканти, композитори, але вони були лише моїми слухачами і глядачами, приблизно так, як і я у них..." (Уривки щоденних записів. Родинний архів Купчинських).

Тогочасні газети інформують, що 1882 р. Є. Купчинський, маючи 15 років, „вправляється у грі на цитрі", а в 1884 р. він на одному із виступів „правдиву несподіванку зробив" прилюдним концертом (Діло.— 1884.— 14 черв.— № 63; 1900, 20 лип.— № 161). Тоді загально преса називає його „малим артистом", „нашою надією".

Злет таланту митця почався з другої половини 80-х років. Його творча діяльність тісно пов'язана з „Академічним кружком" — мистецько-освітнім гуртком українського студентства у Львові, „Академічним Братством" (з 1886 р. був членом його президії) та з новоствореним хором під керівництвом О. Нижанківського, в якому бере участь як співак — у складі хору й окремого квартету, як акомпаніатор і виконавець зарубіжних, українських і власних композицій на цитрі, що їх вставляли між хорові номери або вони творили окрему програму. Переглядаючи газетні репортажі за 1885—1889 р., констатуємо, що Є. Купчинський виконував на той час поважні уривки музики з опер Дж. Маєрбера „Роберт-диявол", Дж. Россіні „Вільґельм Тель", твори Ф. Суппе, В.-А. Моцарта, Л. Бетговена, К.-І.-Ф. Умлявфа та власні композиції, а водночас численні інтерпретації та обробки народних пісень. Українська пісня як ніщо інше впродовж життя Є. Купчинського була глибоко шанована ним і служила найвищим критерієм творчости композитора. Уже у вказаний період він підготовляє оригінальну для цитри оркестровку „Divertissiment" з опери М. Лисенка „Різдвяна ніч", виступає з обробкою старовинних українських пісень „Чорною хмарою дуброва" та „Чорні очі", створює п'єсу „Весілля" (в її основу покладені весільні пісні Брідщини), три окремі „Попурі" з народних пісень та ін. У трактуванні народної пісні, він, за словами сучасника, зумів увібрати якусь генетичну силу народної творчости, закодований у ній досвід поколінь, і все це в небуденній формі віддати слухачеві через цитру. Ділячись рефлексіями про художню частину Шевченківського концерту у Львові за участю О. Мишуги, С. Крушельницької і Є. Купчинського в 1894 р., Іван Франко пише: „О[теці] Купчинський переніс нас своєю грою на цитрі в ідилічні часи наших прабабусь" (Kurjer Lwowski, 1894, 18 maja, № 136, с. 2). Ця давня „ідилія" підсилювалась ще живою традицією романтизму, що нерідко панував у виконавській діяльності цитриста. На той час Є. Купчинський у XV випуску „Бібліотеки музикальної" (1889 р.) видає оригінальні твори „Три пісні". Це, зокрема, „Доля" на сл. Т. Шевченка, „Моя пісня" на сл. М. Бачинського та „У садочку" на сл. Костя Викторина. Підготовляє нові концертні

програми. Якщо приглянутись до стилю композицій Є. Купчинського, то вони загалом є показові для більшости творів другої половини XIX ст., на початковому етапі розвитку національної музики в Західній Україні. Їх характеризує нескладна гармонізація, побудована на фольклорних мелодіях, яка часто насичена варіаціями на народні теми і танцювальні мотиви, їм властиві доволі проста гомофонно-гармонічна фактура і дещо шаблонний супровід. Вони здебільшого писані у „стилі романтично-сентиментальних салонних п'єс". Усе це, з одного боку, давало можливість скоро опановувати твори, з другого — здобуло їм популярність серед галицької публіки.

Названі твори становили основу репертуару Є. Купчинського-цитриста у 80-х роках. Із цими творами композитор виступає як учасник загальних культурно-освітніх заходів краю, бере участь у численних концертах, присвячених різним конкретним датам, насамперед дням пам'яти Т. Шевченка та М. Шашкевича, вечорах, влаштовуваних школами, різними інституціями, товариствами. Особливо тісні взаємини були з ремісничим товариством „Зоря" у Львові. Він також учасник літніх гастрольних студентських мандрівок наприкінці 80 — початку 90-х років по Західній Україні. З цим часом пов'язана поява Щоденника Є. Купчинського.

Проте 1890 р. у житті Є. Купчинського сталися зміни. Він закінчує Духовну семінарію у Львові, у зв'язку з чим значно змінюється його побутово-життєвий статус, а з ним і напрями діяльности. Починається праця у містечку Гримайлові, далі селах Довгому, Білківцях, Ріпневі, Оглядові, нарешті Сороцьку на Поділлі. Майже всюди, де з'являвся священик Є. Купчинський, організовано народні хори. У Сороцьку, крім того, з ініціативи цитриста засновано селянську допомогову касу, збудовано читальню, школу. Приходять у цей час і перші визнання — його обирають членом „Просвіти", „Львівського Бояна", почесним членом Товариства „Зоря". Втім, не припиняється його концертна діяльність (крім поодиноких виступів із цитрою у численних містах і селах Галичини, він постійний учасник загальних культурно-освітніх заходів, а з 1905 р. гастрольних турне хору „Бандурист") музикування з чужими і власними композиціями на цитрі. На початку XX ст. Є. Купчинський, всупереч реформатору концертної цитри В. Кіндлю, вибирає свій, наближений до фортеп'янного і кращий для сприйняття стрій у цитровому ладі. У зв'язку з цією „реформою" музикознавці навіть зауважили: „Те, що Андрєєву вдалося зробити — з балалайки концертний інструмент Купчинський зробив із цитри". У 1902 р. композитор друкує у Відні 10 зшитків своїх творів під загальною (загальногалицькою) назвою „Руський цитрист". Пізніше Я. Ярославенко їх разом із недрукованими налічує близько 50 (Літературні вісті (Львів).— 1927.— № 1—2.— С. 6). Понад п'ятдесяти років не сходить ім'я митця з концертних афіш, і так триває майже до кінця життя.

Але не будемо забігати до різних моментів, які стосуються життєвого та творчого шляху композитора і цитриста. Це окрема тема.

Публікований уривок Щоденника Є. Купчинського створено близько 110 років тому. Вже сам час появи його викликає цікавість, тим паче, що його автор стояв, як уже мовилось, не збоку тогочасного життя молоді. Під цим кутом зору, зокрема, на увагу заслуговує зміст пам'ятки, який, певна річ, насамперед стосується автобіографічних даних про молодого композитора й артиста.

Із Щоденника ми дізнаємося про події у житті Купчинського як питомця Духовної семінарії у Львові за 1888/1889 навчальний рік. Він розповідає про окремі моменти з життя рідних — батька, матері, сестри і двох

братів, про щоденні будні, побутові справи його сім'ї, відзначення різних урочистих днів, святкування „празників", а отже, і взаємовідносини в родині Купчинських та її контакти з різними людьми. Окреме місце в Щоденнику належить майбутній дружині композитора, тоді нареченій, Ользі Лужницькій. Про неї починається і закінчуєтья текст Щоденника. У місцях, пов'язаних з описом її особи, знайшов вираження здебільшого монологічний стиль викладу тексту. Він сповнений особливої деталізації та інтимності. В окремих випадках тут подекуди монолог переростає у діалогічну форму подання думок.

Окрему сторінку змісту Щоденника становить атмосфера перебування Є. Купчинського в Духовній семінарії. Процес його навчання у семінарії не завжди був стабільний. Епізоди, описані в Щоденнику, переважно показують, з одного боку, його навчання, поведінку, загальний настрій, з другого — розвіюють усталену в літературі думку про ригористичні та аскетичні умови життя питомців цієї інституції. Свідченням того є хоч би згадки про часті т. зв. „шкартування". Студенти, незважаючи на дисциплінарні стягнення (а часом доходило й до відрахувань (екскслюзій), під які одного разу потрапив і Є. Купчинський), жили не лише семінарським світом. Їх життя активно поширювалося на місто. З дозволу або без нього вони постійно відвідували концерти, театри, міські вечорниці. Правда, шляхи та способи того були різні і, як випливає із записів Щоденника, наслідки також. Особливу сторінку в тому становили передноворічні вечори.

Крізь призму відпочинкових днів студентів семінарії та різних їх звершених і незвершених задумів, які з подробицями тогочасних реалій вписані Є. Купчинським, ми відтворюємо до певної міри загальне життя львівської студентської молоді 80-х років XIX ст. Особливо пізнавальне це середовище під час різних карнавальних сезонів і велике значення його для розвитку міських товариств і організацій, у чому першорядну роль відігравали „Академічний кружок" і „Народний дім". Згадано діяльність театру і тяжіння до нього молоді, тогочасні кав'ярні, чимало інших людних місць.

Щоденник відтворює значне коло людей, які ступали перші кроки у своїй громадській і культурній праці, а серед них і тих, які пізніше посіли визначні місця у національно-суспільному і науковому житті. Згадані Іван і Микола Бачинські — відомі музиканти та співаки, Йосип (Осип) Дрималик — громадсько-культурний діяч, мистецтво- і театрознавець; Антін і Соломія Крушельницькі, брат і сестра — фольклорист, співак, диригент хору „Боян" і всесвітньо відома оперна співачка; Остап Нижанківський — композитор і диригент; Йосип Партицький — адвокат, політичний діяч; Володимир Садовський — історик Церкви, музичний критик; Кирило Студинський — літературознавець, довголітній голова НТШ, громадський діяч; Петро Шанковський — відомий освітянин, громадський діяч; Карло Штоль — композитор, диригент та багато інших.

Чимало уваги в Щоденнику приділено зреформованій т. зв. „першій артистичній прогульці", хорові „Дванайцятки" у 1889 р. Йдеться тут насамперед про склад хору, організацію його виступів, переїзди з міста в місто, перебіг концертів на музикально-декламаторських вечорах у різних західноукраїнських місцевостях, підготовці Є. Купчинським власної концертної програми гри на цитрі.

Зауважимо, що названі студентські „вандрівки" відіграли свого часу дуже важливу роль у громадсько-культурному житті українців Галичини. Вони насамперед гуртували людей навколо національної ідеї, плекали культуру і повагу до рідного слова і пісні, до вікопомних українських традицій.

На вечорах, крім концертних хорових номерів, звучали солоспіви, відбувалися різноманітне музикування, декламації (останні переважно виголошували місцеві репрезентанти гостинних міст і містечок Галичини), а далі — товариські зустрічі, забави. Це творило школу з одного боку для місцевого середовища й заклик до заснування власних читалень, організації музичних і хорових колективів, театральних гуртків, з другого — і для учасників хору, які переїжджали з міста в місто, із села в село й вивчали край, його людей, звичаї, побут.

Думка „про організацію молодіжних вандрівок“ і використання у них студентської молоді у вільний від навчання час „з користею для себе і людей“ зародилася ще на початку 80-х років. Один із членів цих „вандрівок“ писав, що „почин“ цьому заходові дали віденські січовики та „се була сама в собі дуже хороша та в наслідках вельми хосенна гадка“[3]. Перша „вандрівка“ відбулася 1883 р., друга — 1884 р., третя — 1885 р., четверта — 1886 р. Окремі з них відіграли особливу роль і стали пам'ятними у громадсько-культурному житті. Про „вандрівку“ 1886 р. невідомий кореспондент газети „Діло“ писав: „Мандрівники своєю піснею внесли до Перемишля подих українського відродження. Тут не чути було рідної мови, панував лише польський і німецький правопис. Зацікавлено тягнулася до українського життя перемиська околиця. Цілими родинами прибули селяни на концерти, пізнаючи ідеали проґресивної молоді“ (Діло.— 1886.— 3 серп.— № 80).

Аналогічно було у 1888, 1889, 1890, 1891 роках. У всіх цих „вандрівках“ брав участь Є. Купчинський. Однак від 1889 р. форма „вандрівок“ реформується, має „чисто концертний характер“. Рік раніше, як відомо, з'явився хор „Дванайцятка“ під орудою О. Нижанківського. Тоді вже будовано новий порядок і програму концертів, зникає попередня випадковість і ефемерність під час підготовчого періоду — хор виступає у заздалегідь означених містах або містечках, „де комітети зав'язані мали все до концерту приладити“[4]. Хор „Дванайцятка“ здобуває щораз ширший розголос. Щоденник Є. Купчинського не згадує про успіхи концертної програми. Лише подекуди відзначено: „Концерт вдався“ (у м. Бродах). Тим часом його програма і виконавська майстерність захоплювали публіку. Корнило Устиянович під час зустрічі з членами „Дванайцятки“ у Тернополі говорив: „Панове! Коли я чув Ваш спів — я плакав, плакав тому, бо зрадів слухаючи, що є ще в нас хтось, хто не голословно, а позитивно служить музиці!“ (Діло.— 1889.— 19 верес.— № 201—202). Тим часом „прогульку“ широко описували й коментували у пресі й не лише українській. Щодо участи Є. Купчинського (також К. Штоля та ін.), які, крім співу, були акомпаніаторами хору і виконували власні номери на цитрі та фортепіано, повідомлялося:*

„[...] “Цитрист п[ан] Купчинський, член „Дванайцятки“, грав своє „Divertissiment“ з Лисенкової опери „Різдвяна ніч“. Годі нам, а навіть злишно розводитись о грі сего артиста-музика; він занадто звісний, щоби ще дохвалювати. Дехто казав, що і в небі, мабуть, краще не заграють [...]“ (З Бродів.— Діло.— 1889.— 12 верес.— № 196);

„[...] “Пан Купчинський грав Умлявфа концерт на цитру „Carnaval von Venedig“ із питомим собі артизмом, пальму першенства видирав єму

[3] Домет [Садовський В.]. Дещо із споминів про перші артистичні прогульки співацькі в Галичині // Ілюстрований муз[ичний] календар.— Львів, 1904.— С. 99.

* Пор. текст звернення хористів, приміт. 26.

[4] Домет [Садовський В.]. Дещо із споминів...— С. 99.

п'яніст п[ан] Штоль, обох кілька разів публіка викликувала [...]" (Із Зборова.— Діло.— 1889.— 17 верес.— № 200);

„[...] "Гра на цитрі члена „Дванайцятки" п[ана] Купчинського була тут недостижимою, тут він відіграв своє нове „III Потпурі" із народних пісень, а одушевлена публика вимогла, що докинув ще Берноляка фантазію „Моїй любці..." [...] (З Тернополя.— Діло.— 1889.— 19 верес.— № 201, 202).

Високо оцінювали заходи студентської молоді під час „вандрівок" О. Барвінський, В. Садовський, К. Студинський, І. Франко та ін. Вони ж докладно описували „вандрівки"[5]. К. Кахникевич склав навіть картосхему вандрівки для 1885 р. (вийшла обмеженим тиражем у літографії І. Косткевича, без місця видання і року). Відомий музик і дириґент М. Волошин згадує на початку століття: „Прогулки мали також резонанс на прийдешні роки, они були почином до зав'язання „Львівського Бояна", отже, посередньою причиною і основою нинішнього нашого житя музичного в столици Львові"[6].

Цікавий Щоденник і тим, що на основі його тексту дізнаємось (крім згаданої уже фактології), як гуртувалися, з'їжджалися і переміщалися члени хору, коли і в яких днях відбувалися виступи хору в 1889 р. Вказано на окремих людей, які на місцях належали до організаційних комітетів „Дванайцятки" і піклувалися членами хору, забезпечуючи їх перебування усім необхідним.

Про „вандрівки" студентської молоді збереглися докладні репортажі у пресі 80—90-х років.

Пропонований Щоденник не був призначений Є. Купчинським для публічного використання, тим паче видруку. У 20—30-х роках були спроби з боку Т. Ковальського, потім Г. Лужницького його видати. Останній у листі від 3 лютого 1932 р. навіть вказував, що його помістить в Альманасі „Нового часу". Але Є. Купчинський не погоджувався, мотивуючи, що те, про що йде мова в ньому — „давні вже часи, які нині забуті та й не дуже кому потрібні", крім того „... уміщені у ньому факти дрібні... особисті". Щодо останнього, то йшлося правдоподібно про родинні справи автора, майбутню дружину, почуттям до якої понад усе дорожив Є. Купчинський протягом усього життя. Інші наведені факти вважав „усім відомими". Очевидно, мав тут місце і невисловлений автором момент. З публікацією Щоденника Є. Купчинський втрачав щось своє, потаємне, а може й святе, що сягало його юнацьких років і з цим, очевидно, не хотів розлучатися літній цитрист і композитор. На те, що Щоденник був для нього дорогим, вказує і той факт, що в останні роки він зберігав його між найціннішими своїми паперами, поряд з образками молитовника, а про перші його зшитки, які пропали, ніколи не любив згадувати.

Щоденник зберігається у родинному архіві Купчинських. Це одна з нечисленних пам'яток, яка дійшла до наших днів і не втрачена, головне не згоріла в 1947—1948 роках, коли горіли численні папери, світлини та бібліотеки в західноукраїнської інтеліґенції. Власне така доля спіт-

[5] Барвінський О. Спомини з мого життя.— Львів, 1913.— Ч. 2.— С. 208 та ін.; Домет [Садовський В.]. Дещо із споминів...— С. 99; Студинський К. Третя вандрівка в р[оці] 1885 і моя перша зустріч з київською молоддю // Центральний державний історичний архів України у Львові, ф. 362, оп. 1, спр. 47, с. 173; Франко І. Вандрівнича літопись. Поезія. У кн.: В дорогу // Франко І. Твори: У 20 т.— Т. 11.—С. 409—419; [його ж] Вандрівка руської молодіжи // Діло.— 1884.— 24 липн.— № 85; 26 липн.— № 86.

[6] Волошин М. Сегорічна артистична прогулька музичного кружка „Академічної громади". Ілюстрований музичний календар на рік звичайний 1906.—Львів, 1906.— С. 63.

кала все (майже все) листування, що складалося із сотень одиниць[7], *багатотисячну бібліотеку, збирану і комплектовану Є. Купчинським протягом 50 років. До її складу входила частково бібліотека Івана Купчинського — батька композитора, бібліотека Івана Авдиковського — дядька по матері — парохів Оглядова, бібліотека Лужницьких.*

Щоденник публікується без будь-яких скорочень, із збереженням усіх мовних особливостей часу — синтаксичних конструкцій, граматичних форм, правописних і орфоепічних правил за станом на 1888—1889 роки. Скорочені слова розшифровано у квадратних дужках.

У Щоденнику коментуються різноманітні події і прізвища різних осіб. При складенні приміток натрапляємо, однак, на значні труднощі щодо їх ідентифікації. Багато згаданих осіб у пам'ятці були ще у 80-х роках студентами гімназій чи вищих навчальних закладів, згодом, здобувши вищу освіту у Львові або переїхавши для завершення її до Відня, Кракова, роз'їхалися по світу. Про багатьох із них ближчих відомостей ми нині не знаходимо. Подібно виглядає справа з назвами різних об'єктів, назвами вулиць у Львові. У зв'язку з цим примітки подано не до всіх потрібних місць тексту.

Матеріали Щоденника повинні служити вивченню раннього періоду життя і творчости Є. Купчинського та сприяти пізнанню загальної громадської та культурної діяльности української молоді кінця 80-х років XIX ст.

Публікація присвячена 130-й річниці від дня народження світлої пам'яті автора Щоденника „Важнійші дати", яка припадає на 19 червня 1997 р.

Олег АНТОНОВИЧ

---

[7] В архіві зберігалися листи артистів Рубчаків, цитристів і композиторів З. Кириловича, М. Кумановського, Й. Кишакевича, Б. Кудрика, також таких діячів культури і літератури, як В. Садовського, Б. Лепкого, М. Микиші, В. Щурата, Я. Лопатинського, Я. Вінцковського, Г. Хоткевича, художників С. і Я. Борачків, Й. Партицького, Т. Ковальського, Г. Лужницького, М. Волошина, о. Йосипа Сліпого, С. Дейницького та багато інших; усе міжродинне листування з сім'ями Авдиновських різних поколінь, Лужницьких різних поколінь, Буґлями, Райтеровськими, Курбасами, Ганкевичами, Кордубами, Мельниками, Ремезами, Онуфренками і т. п. Значна кількість ранніх листів Є. Купчинського була на передсмертну вимогу дружини композитора кинена до труни (вистелене ними місце під головою) у 1950 р. Втім, загальні засади листування, як відомо, передбачають двосторонній процес. Отже, йдучи навіть за нашим неповним списком адресатів Є. Купчинського, треба шукати його зворотних листів. Звичайно, багато з них уже назавжди втрачено. Але завдяки тому, що серед адресатів було чимало видатних діячів української (і неукраїнської) культури, після них також залишилися особисті архіви, в яких можуть зберігатися листи автора Щоденника. Такі приклади вже маємо з листами Є. Купчинського — два з них нині зберігаються в архіві В. Щурата, два в архіві Г. Лужницького і т. ін. Окрема надія на ті архіви, які були вивезені за межі України.

Важнійші дати

[Євген] КУПЧИНС[ЬКИЙ]

1888 [р.]

23.9. 1888 [р.] Вечерок в Тернополи. На нім спізнав в перший раз п[анну] О[лю][1]

31.9. Зробив догматику

3.10. Заїхав до Добрян[2]

5.10. Прійшла фотографія п[анни] О[лі] від Сількевича з Тернополя[3]

[10].10. ✞ бабки Авдиковскої[4]

[12].10. Виїзд вдруге до Добрян на похорони; не можь те поминути не властивого поступленя так мого взглядом п[ана] Шепаровича псє нетактного кроку, так вуйка Авдиковського як и мого батька[5].

Заміна фотографій се доказ о один більше, що в Шепаровичівній[6] не шукати амбіцій, яка ціхує женщину, що стоить о свою честь. [На полях помітка]: Коментар у мене. [Далі перекреслено]. З Шанковскою.

22.11. Перший раз шкартнув в сім році до театру. Компанія з Гошовським[7]. Знакомість зовсім не відповідна на піонтерку. Перелом зроблений. Шкарти на порядку дневнім. Гошовский щораз більше з'єднує собі мене...*

1889 [р.]

Selwesternacht обходили звичайним трибом: Театер — Нафтула — Федорович — Salzberg — піонтерко[8].

5.1. На Святий вечір вибрався в товаристві Крушельницкого, Матковского та Русина[9] на „nocną wycieczkę". Подибали ректора з Тороньским, з Чапельским и з Поляньским...[10]

Ледви-що втікли в семинар. Два рази вліз я на ректора а лише футеркови Лущика завдячую, що мене не пізнали, хоч запримітили що се питомці. Ревізии не було.

7.1. Йіздив до Мшани до о. Шведзіцкого[11] на забавку. Гошовський спізнає панну Сосновську. Псевдолюбов.

8.1. Славний поворот — в білий день через пляц будови нового семинара. На місті бачив нас фіртіяна синок. Вдалося. Фіртіян дістав!

13.1. Гошовский пішов до Сосновских на вечір.

14.1. Гошовский дістав ексклюзію.

21.2. Звідався від Соловія, що п[анна] О[ля] єсть у Львові и що має бути на вечерку в Народнім домі. Я шкартнув. На тім же була Міся з мамою[12]. Як давніше Гарбачевскому так днесь Соловійови та єншим кібіцам лишив я ролю до попису. Кальба приніс від неї найщастлившу для мене звістку: щом мався щастя єй подобати. Де моє серце?

23.2. Другий вечер в Народнім домі... Я вибираний! Хоч не напирався так напрямо як єнші панки. По забаві дісталась мені при поділі китиці рожа! Хоч прійшов я послідний бачив ю на виставці ставропігійскій. Она хвалить очи моєи сестри.

---

* Тут і далі крапки в оригіналі.

1.3. Скортіло пійти на концерт віолінчеліста. Ревізія. Крах[13].

2.3. Дістав ексклюзію. Вечером був на опері „Maskenl...“[14]. Она була рівно. О где ж ті хвилі!!

3.3. Бачив ю в Волоській церкві разом з паннами Райтеровскими[15]. Шмігельский, котрий маніфестовав зі своими чувствами взглядом панни Райтеровської міг приступити, впрочім знався. Вечером бачив ю вперше у хаті у о. Райтеровского в житю домашнім. Я так сміливий в обходжінню став наче дитиною! Слова здається не зміг я сказати, лиш глядів; та надивитись не міг! Дістав китицю фіалочків, котру она поцілувала та передала мені на памятку. О зазулько моя сивенька! Чому я шкартовав? Чому мене прогнали?

4.3. Она відйіздила по карнавалі в хату. Бачив ю на двірци. Окрім мене були ще єи брат[16] та Шміґельский. Коли питався коли знов побачимося дістав відповідь: „Се від вас залежить...“

Великодні свята перевів в хаті[...] без замітного випадку. Брат з Кракова був ту рівно[17]. Міхал зближаєсь до Андзі. Чи она достойна щоби чув до неї хто глубше чувство? Чи зможе женщина любити, котра немає понятя о любови?

13 до 30.5. Зробив собі відпустку, щоби віддихнути свіжим воздухом...

15.5. Був вечер „Кружка“[18] на котрім мала бути Оля, але не була.

6. Червень пересидів на половину то в Оглядові то у Львові.

29.6. На латиньского Петра и Павла йіздив з мамою и Місею до Милятина. Вступали до Деревлян до Оришкевичів. Вражінє незвичайно прикре. Попівство — се залишина коршма. Вуяшок — се ідіотична креатура. З прикростею спізнав я, що в мойій души місто побожности осів сцептизм та недовірчивість. Один лише отче наш випав сердечнійше, коли молився з інтенцією... Нарід лежав хрестом, а спав, що аж земля дудніла від охриплого храпання. Horrendum! Де днесь шукати щирої віри? Латиньский піп мовив проповід[ь] з таким жаром та криком, що коли б був повіяв вітер був би впав трупом! Се мене мучило...

6.7. Татові іменини[19]. Рано йіздили до Кривого до Діяковских на відпуст. Маса було народа... Між єншими зі Львова т[овариші] Крушельницкій та Павенцкій[20]. Вечером Крушельницкий пойіхав до мене. У нас мало було гостей: були з Радехова урядники, Козарини, Андзя, професори, впрочім домашні з Буґлями[21].

7.7. Пойіхали до Львова

9.7. Здав історію

10.7. Поїхав до Добрян

11.7. З вуйком та з т[іткою] Мунею вибралися на іменини Петра Шанковського до Завадова[22]. Була стара Шепаровичева, але Зосі не було — хвалити Бога! По вечері почала мене натягати за що, то Бог знає... Оправдувався, відтинався! Непорозумінє з перстенями; остаточно без вияснення розйіхались.

14.7. Був на вечерку матуристів. З русинок була лиш п[ан]на Бачиньска, наречена О[стапа] Нижанков[ського]. Грали ту на 3[-ох] цитрах моє „Потпурі“. Дуда — 1 цитра[23].

16.7. Пойіхав до Львова раненько, а повернув вечером назад в Стрий... Цьоця Мариня у Львові на курації.

23.7. Повернув у Львів на моральну. Всі екстерністи впали!

24.7. Був вже в Оглядові — без моральної. В хаті не признався до того. Наші в хаті без гумору, бо брат впав при реґорозум. Мав я, отже, признатися з моральною?

28.7. Вибрався з Одіжинським А. на весілля Дичковского до Пониковиці. 4 милі йіхав, а правду сказати, йшов піхотою. Через 11 годин — від 12 в полудне до 11 вніч! Вечері не йів, бо голодне було весілля. Бавився не зле, бо мав я товариство Зарицкого Людька[24] та Бачиньского Івана[25]. Назад вже вертав з Діяковскими. Теперки мусів бавити панни! Плів, що язик мало не остовпів. На весілю був через 8 годин, а йіхав там на назад разом 16 годин!

Вакації в хаті від 24/7 до 30/8

Товариство мав з Белзовским та в Міхалі. Граю купа на цитрі. Готовлюся на концерта „Дванайцятки“[26]. Житя цілком одностайне. Ранками ховався з моральною в сад та вчився, щоб наші не знали — носив по кишенях аркуші тайком. В полудне читав голосно мамі та Місі („Nedznicy“ [?] 10 томів, „Причепа“ та єнші). На[д] вечером всі на прохід. Белзовський щось маєся до Місі, але чи она до нього годі певно знати. Часом сідала в темнім покою в самоті?! Може и в неї заворушилося серденько. Га! Кожна птиця має свого гриця, та бо й вік по тому — 15-тий рік! Та й в мене птичка-пелехуля — як Олю прозвали з фотографиі. Не раз и вчитись не можь, усе мені на гадці сей сумненько-тускливий погляд. Найлучше мені з мойіми гадками та з книжкою.

Переписка з Партицким в ділі концертів[27]. План уложений.

Від кацапів з об[щества] Качковского прийшло запрошенє щоб грати в Калуші разом з Бачиньским[28]. Я рішився йіхати, бо коли наші концерта кіньчились их починались.

1.9. Пойіхав з родичами и з малим братком в школу[29].

2.9. Найшов малому станцію

3.9. Зробив рано моральну, власне в часі, коли Родичі відйіздили, не попрощався, а при сім не подав причини, где забавився в часі коли відйіздили.

Бачиньского у Львові не було, а мав прийіхати на проби цитрові. 5-го мав бути 1-ий вечер 12-тки в Стрию.

4.9. Прийіхав Остап Н[ижанківський] зі Стрия и відкликав 1-ий вечерок по причині виливів.

6.9. Вибрались на піхоти до Яричова, щоб витягнути Левицкого[30] педагога на прогульку. Мойіми товаришами були Остап Н[ижанківський] и Антін Крушельницкій. По дорозі зайшли до о. Бачиньского в Запитові. Вдалося. Спізнав ту сотрудника Миколу Левицкого. Кумпан! Вечером вертали через Борщовичі. Дванайцятка в комплеті окрім Курпяка[31].

7.9. Дорога до Бродів. В Ожидові пляцмузік. 3/4 на 3-ту зайіха[ли]. Комітет: Подоліньский, Др. Струминьский, Захаріячева.

8.9. Мешкаємо в готелю. Рано ходили, єнші на службу, бо якраз се неділя. Вечер — концерт з танцями в товаристві музичнім. Концерт вдався. Шепаровичівна грала на форт[епіано], Глиньска деклямовала „Тополю“. Остатній вдалось, але за то менше перший. Штоль[32] зробив гецу з Шепар[овичівною] — вдав, що не розумієсь на ф[ортепіано]. Мойі були. Міся не зле бавилась — одержала імя: Zeisikiwna після мого Zeisika (?) Фрак мій відступив Белзовскому. Я сам гуляв в візитнім строю, єсли взагалі кілька конечних танців мож назвати гулянням; більше змагав в буфеті з

кумпанєю, котра якраз припала мені до вподоби. Попригадував собі гдеякі панночки, що тепер вже стали паннами... От хоч би згадати п[ан]ну Туркєвичівну з Поникви. Був навіть так щастливий, що вибрала мене щось кілька разів! Чи то мене тішило? Нераз станув собі під стіною, замкнув очі та в думці фантазував, що ось-ось прийде до мене миленька мойого серденька та вибере... аж стряснувся, коли из сего раю вивело мене одно слово: „Прошу, що ви господине спите! А се гарно!" Яке ж розчарованє? Передомною не та „далекая", але та „близькая". — Єй пані, — панну, — я коли б інакше, то я би інакше..." — Що інакше?" Геца. Шепаровичівна вже й не думала пробувати сили своих „зірниць". Не дарма казав я єй, то Черемош мені се наробив!

9.9. Що лиш видніло відвів я мамуню з сестрою до готелю, а сам переспався в своим помешканю, а коли 10-тої зрана поїхав до Кадлубиск до о. Крохмалюка. День й ніч перевели в Кадлубисках у згаданого попіка.

10.9. Рано служба Божа в Кадлубиска[х]; о 12-тій виїзд до Золочева через Підгірці. Прихапцем оглянути замок. О годині 3-тій були вже в Золочеві. Мене з Дрімаликом[33] помістили у судіи Лучаковского. Помешканє нобель (?) Вечером лиш концерт, панна Крушельницка деклямовала[34]. Они всі заїхали в Золочів, щоб хоч ту бути на вечерку, бо на тернопільский мали не дістати запрошенє. У сов[ітника] Рожанковского коммерс та маленькі танці.

11.9. Усе ще в Золочеві

12.9. Полудневим поїздом поїхали в Зборів. Мешкали у давного тов[ариша] шкіль[ного] Миговича. Вечером концерт. Зі знакомих небагато: о. Гарбачевский з жінкою, адюнкт суд[овий], Свистун з жінкою и єнші. Панна Онишкевичівна пригадувала давну забаву в Поморянах... Тоді то вчив я ю польку маз[урку], ох діти, діти!

13.9. Були у о. Радкевича в Зарудю через цілу майже днину, а вечером зайшли до о. Курмановича — холмчака. Се панок. Садовский[35] сподобав собі єго „цурку", хоч зизом глядить. Єму припали більше до вподоби здається чутка про гріш, який має мати сей піп. Давкша[36]вчився то виправляв бреверіи. Коломийка єго з мазуровою фантазією була пишна!

14.9. Поворот до Зборова, а звідтам в Тернопіль. На годинку заїхав в Білу[37], где мав мати нічліг. Вечером поїхали на пробу по котрій не вертав вже в Білу, але пішов на ніч до п[ана] Гецьова разом з Лєвицким.

15.9. Наближився день ожидати, день що мав становити епоху у мойім житю. Якраз рік тому трафився один, що у нім побачив я мою любочку, мойого ангела. В Ню глядів я тоді як в щось, чого доступити мені переходило найсмілійші змагання. Теперки я був троха наближився, але не бачив вже єи 1/2 року, може ся змінила... може позабула що давнійше було... „Серце жіноче кажуть має коротку память". Я тремтів. Бочком з-поза дверий глядів, хто входив в салю. Забілів білий капелюх, а мені в очах почорніло. В грудях ся стиснуло. Чувство зовсім подібне, як би мене хто нагло перестрашив, ноги омлівали, чим скоріше сів. У першім хорі став собі позаду щоби мож глядіти. Моя голубочка сиділа не инакше тільки як голубонька біленька, ясненька и красна, то аж за очі ловило. „Купчиньскій співай!"— закричав директор [очевидно диригент]. Здається, що не грав я так як хотів. Якесь лихо влізло в пальці, що не дало розвинути ні техніки, ні міг віддати як бажав.

По концерті наче що приковали до дверий. Я не рушився, а и дивитись якось не смів. Случайно перейшла коло мене з Левком. Левко вперше зі мною поцілувався. Коломийки 1-шои не гуляв. Ex officio. Яко 12, чись не треба було. Коло неі вже був якийсь з козацькими вусами. Волів я, отже дивитись чим скакати бог зна з ким. То саме було з кадрильом. З козацькими вусами був щасливий! За пізномся вибрав. Приобіцяла до другого. Сам я винний! А вальчики! Боже верни сі хвилі! Єй рученьки держав у своих, єй стан обіймав... Ще нині що єи волос на мойім лици. Хто опише сю розкіш... Єи ушко притулилось ся до мойого. Чи мож се позабути? Від щастя я и остовпів та осліп, словечка не міг вимовити, лиш видом понівся та тулив ся до неї...

Ніч коротенька. При кадрилі висказав, що ю кохаю — alea jacta est! Она почула, але нічо нового — в тім була пересвідчена. Чи гідний я, — питався сам себе — того ангела біленького? сих очинят сивеньких?

16.9. Рано она відйіхала до Гайів — таке мені сказали в готелі. Коло церкви[...] Душі в мні не стало, у свойіх руках взяла нитку моих гадок... я мав йіхати до Оглядова, я мав ся вертати до хати... Ні! Ні! Ні! Я мушу бути у неі за всяку ціну, хоч би мав втратити незнати що! Я мав йіхати дальше на прогульку кацапську. Чого? Впросився до Студиньского до Кипячки [38]. Звідтам може недалеко...

Від 16/9 до 22/9 був в Кипячці. Кирило держав мене обіцянкою, що в суботу напевно пойідемо в двійку в Сороцко[39]. Ох ті дни чом так лізуть поволи. Часом они так скорі, а нині як би узялися повзали черваком! Все дивився в віконце, чи не стане красше, чи дощь не перестане падати... Діждався, але лиш дня в котрім мені сказали, що до Сороцка ніхто не пойіде, ну а ти брате роби що хоч! Як я просився, але не о коні мені йшло, я більше стояв о товариство Кирила. Коли ні вперед ні взад з ним, тоді рішився я сам собі дороги пошукати. Ну и найшов!

22.9. Пойіхав з всіма до Тернополя а звідси желізницею до Борок Великих до Пшепєліньских. Піхотою з двірця зайшов на попівство. Вуйко зпочатку якось не сподобав собі мене, але опісля якось пристав. Вечером возив мене на станцію з цитрою до начальників. Она знакома давніша панна Вавжина з весілля в Бірках. Гостей навели и казали грати на цитрі.

23.9. Мав йіхати до Сороцка. Тим часом зложилося, що йшли коні до Копичинець, тому заждав я ще один день и доперва 24/9 вже дійстно вибрався до Сороцко.

24—28.9. Цілий час перейшов мені як одна година. Уваги над всім занадто свіжі, щоб мав переносити на папір. З часом може се и вчиню, але колись коли усовершаться мойі бажаня. А коли б крий боже палець судьби мав мене діткнути та мав я зазнати таке, щоб відобрало віру в всьо, що красне, благородне, тоді може и лучше що місто пригадати собі яснійші хвилі позабуду у них, щоб надто ясно не відбивали від теперішности, єсли взагалі зможу забути таке, що сталося [з] мойім житям — полишити прикрасу жития.

ПРИМІТКИ

1. Йдеться про осінній цикл вечорниць у Тернополі, на яких була присутня Ольга Лужницька (02.09.1870 — 12.03.1950) — донька пароха с. Сороцька Миколи Лужницького, від 1890 р. — дружина Євгена Купчинського.

2. Село Добряни на Стрийщині (тепер Стрийський р-н, Львів. обл.), в якому парохом був брат матері Євгена Купчинського, „вуйко" Михайло Авдиковський (1849—1893). Див. далі.

3. Відоме в Тернополі з другої половини XIX — початку XX ст. приватне фотоательє, власником якого був Альфред Сількевич.

4. Є. Купчинський інформує у записі про смерть своєї „бабки" Юлії Авдиковської з дому Чесницької (1819—1888) — доньки священика Григорія і Теофілі Чесницьких. Останні роки жила при синові, священику Михайлові Авдиковському у с. Добрянах. Як свідчить некролог, „тішилася симпатією між народом" (Діло.—1888.— 27 жовт.— № 239). Юлія була дружиною Івана Авдиковського (06.07.1812 — 23.09.1868) — спочатку священика-адміністратора с. Кути, пізніше — пароха с. Оглядова і „намісника" Холоївського деканату. Шлюб Юлії з Іваном Авдиковським відбувся 9 лютого 1836 р. у с. Поникві. Першою донькою з-посеред дев'яти дітей Авдиковських була Олена (13.10.1844 — 16.10.1906), заміжня за Іваном Купчинським — батьки Є. Купчинського. Говорячи про Юлію та Івана Авдиковських, треба відзначити, що саме вони дали в 1837 р. Маркіянові Шашкевичу (Іван був двоюрідним братом Маркіяна) 20 „посагових" голландських дукатів із своїх пошлюбних збережень на покриття витрат, пов'язаних із друкуванням „Русалки Дністрової" (Головацкий Я. Пережитое і перестражданное // Письменники Західної України 30—50-х XIX ст. — К., 1965.— С. 265). У протоколі зізнань М. Шашкевича перед слідчою комісією Духовної семінарії у Львові у справі видання альманаху „Русалки Дністрової" в обхід місцевої цензури, називається інша цифра: „Я вніс, — говорить М. Шашкевич, — свою частку — 15 дукатів, які позичив у мого двоюрідного брата Івана Авдиковського, священика-адміністратора в Кутах" (Русалка Дністрова. Документи і матеріали.— К., 1989.— С. 95.— № 34).

5. „Не мож те поминути не властивого поступленя так мого взглядом п[ана] Шепаровича псє нетактного кроку, так вуйка Авдиковського як и мого батька" — йшлося, правдоподібно, не про приватні чи родинні справи, а якісь громадсько-політичні загальногалицькі проблеми. З інших джерел відомо, що на цих „похоронах бабки всі пересварилися". Є. Купчинський, як видно із запису, не поділяв думок („псє нетактного кроку") гостей і рідних старшого покоління. Згаданий „п[ан] Шепарович", правдоподібно, Михайло Шепарович, власник значних земельних посілостей на Стрийщині (мав фільварок між селами Семигиновим і Лукавицею), часто бував у Добрянах, приятелював з М. Авдиковським і знав його матір Юлію.
„Вуйко Авдиковський" — згаданий раніше Михайло Авдиковський — довголітній священик у с. Добрянах на Стрийщині з квітня 1892 р. — в Оглядові (тепер Радехівщина).
„Мого батька" — Івана Купчинського (1839—1890) — див. далі.

6. Йдеться про Софію Шепарович, доньку Романа Шепаровича, яка була непрофесіональною піаністкою, брала участь у громадсько-культурному житті Галичини у 80—90-х роках, виступала на окремих концертах під час турне хору „Дванайцятки".

7. Гошовський — старший за віком товариш Є. Купчинського. Разом з ним, будучи на II курсі (році) Духовної семінарії у Львові, Купчинський потайки від семінарської управи відвідує театри Львова. Навчався у семінарії, але до старших курсів не дійшов. Відрахований у січні 1889 р. і не поновлений. Більше про нього Купчинський не згадує.

8. „Selwesternacht обходили звичайним трибом: Театер — Нафтула — Федорович — Salzberg — піонтерко" — Є. Купчинський вказує на шлях, яким йшли питомці семінарії вечером під Новий Рік. Вони заходили в театр (правдоподібно Театр Скарбка), далі до кав'ярні, що її популярно називали „Нафтула" (назва в'яжеться з ім'ям власника Нафталі Тепфера, була при вулиці Трибунальській, 12 (тепер Шевська), де й проживав власник), далі до пив'ярні Шимона Федоровича на вулиці Домініканській, 2 (нині Ставропігійська) та інші людні місця Львова. Подані назви закладів — „Зальцберґ" і „Піонтерко", повинні були бути в центральній частині міста (дільниці Руської і Галицької вулиць), але нам не вдалося їх ідентифікувати (див. Skorowidz król[ewskiego] stoł[ecznego] miasta Lwowa — Lwów, 1889). Їх власники невідомі (принаймні не згадані в довідковій літературі того часу), вони, очевидно, належать до так званих традиційних назв і назв-арґо, які побутували серед населення Львова.

9. Приятелі Є. Купчинського. Ближчі відомості маємо лише про Крушельницького. Йдеться про Антона Крушельницького (1866—1895) — учасника багатьох концертів хору „Дванайцятки" в Галичині, пізніше співака „Львівського Бояна", а згодом його диригента (1892—1893). Рідний брат Соломії і Ганни Крушельницьких, відомий також як збирач і видавець фольклорних творів, співредактор „Бібліотеки музикальної" (Студинський К. Наставник галицької молоді // М. Лисенко у спогадах сучасників.— К., 1968.— С. 430—433; Медведик П. Пісні Соломіїного краю // Народні пісні з села С. Крушельницької.— Тернопіль, 1933.— С. 3—18, 183—187).

10. „Подибали ректора з Тороньским, з Чапельским и з Поляньским" — йдеться про ректора Духовної семінарії у Львові Олександра Лешковича-Бачинського (24.03.1844—1933) — почесного крилошанина, радника і преферента Львівської митрополії, просинодального екзаменатора, члена ради міста Львова, члена президії Інституту „Народний дім", редколегії газети „Руський Сіон" (ЛНБ, від. рукописів, ф. 167 (Родинний архів Левицьких), оп. 2, спр. 142);

„Тороньский" — йде мова про Северина Торонського (нар. 1846) — радника і референта митрополичої консисторії, катехита Академічної гімназії та школи для дівчат при монастирі сс. Бенедиктинок, віце-ректора Духовної семінарії у Львові, пресвітера Перемишльської єпархії (ЛНБ, від. рукописів, ф. 167 (Родинний архів Левицьких), оп. 2, спр. 3151);

„Чапельский" — Іван Чапельський (1850—1919) — громадський діяч, священик, викладач українських шкіл і гімназій у Львові (школа ім. М. Шашкевича), Духовної семінарії у Львові. На окремих етапах співредактор часописів „Учитель", „Господар и промишленник", довголітній голова Українського (Руського) педагогічного товариства, зокрема 1887—1891, 1902—1910;

„Поляньский" — Амвросій Полянський (нар. 04.04.1854) — іспитований катехит IV гімназії (т. зв. Бернардинської) у Львові, настоятель Духовної семінарії у Львові, громадськийдіяч; автор багатьох художніх творів, підручників, статей (ЛНБ, від. рукописів, ф. 167 (Родинний архів Левицьких), оп. 2, спр. 2581).

11. „Йіздив до Мшани до о. Шведзіцкого" — йдеться про пароха с. Мшани і Суховолі, що біля м. Городка на Львівщині, Михайла Шведицького (1849—1897?) — свояка Є. Купчинського.

12. Йде мова про молодшу сестру Євгена Марію (Місю, Міську) і матір Олену, котрі гостювали у Львові, відвідуючи вечорниці в „Народному домі". Марія (04.09.1874— 1940?), пізніше заміжня за нотаріусом Петром Буглем. Див. далі.

13. Є. Купчинський записує про своє самочинне, без дозволу ректора Духовної семінарії відлучення у вечірню пору з будинку, де мешкав з питомцями, за що його відраховано із семінарії. Причиною став концерт угорських музикантів, які приїхали гастролювати до Львова — піаністки Маргарити Терфі і відомого на той час віолончеліста, професора Краківської консерваторії Карла Новачека. Концерт відбувався у залі Frohsinnu в готелі Жоржа у Львові. У програму концерту входили твори Баха, Райнеке, Бетговена, Генделя, Шуберта, Ліста та ін., окремі з яких на той час уже музикував Є. Купчинський. Гра К. Новачека була високо оцінена фахівцями, які відзначили високу техніку його виконання творів, „мягкість тону і шляхетний стиль" (Gazeta Lwowska.— 1889.— 27 лют.— № 47; 3 берез.— № 51).

Відрахування із семінарії відбулося за доносом товариша на другий день. На відході після оголошення звинувачень ректор Олександр Бачинський сказав: „Скорше мені волосся виросте на долоні, як ви будете священиком, маєте екслюзію". За спогадами сина, Євген скоро повідомив про це телеграмою батьків в Оглядів, паралельно вислав листа до нареченої у Сороцько, а сам із книжками, цитрою і речами перейшов мешкати до одного зі своїх львівських приятелів. Концерт запам'ятався..., тим паче, що поновлення відбувалося з великими труднощами — ректор дотримувався слова. Хтось просив за нього з професорів (Є. Купчинський, хоч і був відрахований із семінарії, продовжував відвідувати лекції), але це не дало наслідків. Відомо також, що Юлія Лужницька (мати нареченої) „вистудіювала письмо до ректора Бачинського" (Олександр Лешкович-Бачинський був родом зі Сороцька і його Лужницькі знали, однак „того було замало". Лише згодом у цій же справі „приїхав до Львова, — як пише син Євгена" „хворий дідусь Іван [Купчинський] з Оглядова". Проте до Бачинського не пішов, сказав: „я знаю, кому маю кланятися, і пішов впрост до митрополита Сембратовича" (з ним Іван знався зі студентських років). Внаслідку, після докладного представлення справи, розповіді про „замилування" Євгена музикою, участь його у семінарійному хорі і виступах із цитрою у різних західноукраїнських місцевостях „ще з гімназійної лавки", а головне з поваги Сембратовича до „дідуся Івана" був написаний митрополитом лист до ректора семінарії і, незважаючи на всі погрози, через день Є. Купчинського було поновлено.

З того часу Є. Купчинський, певна річ, був більш послушний, а заодно обережний, хоч музику і музикування далі любив понад усе.

14. Ми не впевнені у правильності відчитання назви Masken[iego], можливо також Macken[lego]. Якщо приймати першу назву, то йдеться про одну з ранніх опер італійського композитора Пєтро Масканьї. У 1889 р. була вже ним написана за драмою Дж. Верґі опера „Сільська честь" („Кавалерія рустикана"). Списки львівського оперного репертуару того часу, однак, не подають такої назви, можливо, вона тоді ставилась під іншою назвою, може бути, що й в уривку.

15. Панни Райтеровські були доньками брата Юлії Лужницької з роду Райтеровських, священика Успенської (Волоської) церкви у Львові Гілярія Райтеровського (1844—1897). У домі Райтеровського часто зупинялася Ольга Лужницька з матір'ю.

16. У записі йде мова про брата Ольги Лужницької — Леоніда (Левка) Лужницького (1869—1951) — священика, почесного крилошанина Львівської митрополії, катехита львівських гімназій, проф. Греко-католицької богословської академії у Львові. Він автор підручників з історії Церкви (1898), літурґіки (1922), догматики (1924), християнської католицької етики (1927) і т. д., уклав Малий катехизм на основі церковного року (1921) (Ленцик В. Священицька традиція роду Лужницьких // Збірник праць і матеріялів на пошану Григорія Лужницького (1903—1990).— Львів; Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1996.— С. 40—44).

17. Старший брат Євгена звався Михайло (Міхал, 17.11.1865—03.03. 1899), навчався на медичному факультеті Краківського університету.

18. Один із львівських вечорів пізньовесняного (великодного) циклу вечорниць, у якому традиційно брала участь не лише львівська молодь, а й гості з околичних міст і сіл. Вечорниці найчастіше влаштовував у Львові „Академічний кружок", або „Товариство руських дам" за участю „Академічного кружка". На таких вечорницях (вони найчастіше відбувалися у Народному домі, у т. зв. залі Руського касина), на котрих спочатку читалася лекція, наприклад, „Про освіту жінок" (С. Яновська), „У пам'ять знесення панщини" (О. Партицький) чи ін., далі були декламації, музичні номери і виступ хору, після чого починалися „товариська забава" і танці. Вхід на вечорниці майже завжди був платний. Прибутки призначали для убогих учнів, утримання бурс і т. ін.

19. Згадка про відзначення у навечір'я дня св. Івана 50-ліття батька Євгена — Івана Купчинського (10.03.1839— 17.07.1890) — священик сіл Убинє і Оглядів на Львівщині, просвітній діяч повітового рівня, музикант-аматор. Тривалий час Іван Купчинський був членом повітової ради в Кам'янці-Струмиловій (Бузькій), організовував збір коштів і вів будівництво школи в с. Убинє, постійно оновлював церкви, в яких працював, скуповував нові ризи, різні церковні речі та книжки. Батько Івана (Павло) походив із с. Купче, мати з Оглядова — Пелагія з дому Куць (або Клапів), були селянами. Іван був найстарший у роду. Крім нього, були брати — Йосип, Петро, Антін, Ілько, Семен і сестра Марія. П'ятеро з них (крім Петра) померли малими. Одружений 31 січня 1865 р. з Оленою Авдиковською. Подружжя мало семеро дітей — Михайла, Євгена, Павлину, Софію, Олену, Марію і Тадея.

20. Йдеться про Антона Крушельницького (1860 — 1895) — члена хору „Дванайцятки". Див. прим. 9, 37. Іншим приятелем Є. Купчинського був Павенцький, правдоподібно, Лев Павенцький, пізніше адвокат у Львові.

21. Буґлі — родина зукраїнізованих німців, мешкала в Кам'янці-Струмиловій (Бузькій), приятелювала з Купчинськими. У 1892 р. молодша сестра Євгена — Марія (Міська) вийшла заміж за Петра Буґля, який був нотарем і тривалий час працював (1900—1920 pp.) у містечку Краківці (Пор.: Dziedziuk A. Acta notariuszy w zasobie Archiwum Państwowego w Przemyślu.— Przemyśl, 1994.— S. 84—85).

22. Мова йде про згаданого „вуйка" Євгена — Михайла Авдиковського та його сестру Олімпію (Муню) — тітку, яка після ранньої смерти дружини Михайла жила при братові. Відвідували в день іменин Петра Шанковського (1859—1944) — священика і відомого громадсько-культурного діяча на Стрийщині — організатора селянських спілок ощадности й позичок, читалень „Просвіти", „Господарсько-споживчо-торговельних кооперативів „Русалка". Мешкав П. Шанковський до 1885 р. у с. Завадові, пізніше (1885 — 1900) с. Голобутові (с. Завадів і Голобутів належали до однієї парафії, у Завадові була дочірна церква), з 1900 — 1925 pp. — с. Дулібах, 1925 — 1944 pp. — у с. Оброшиному. Тривалий час разом із Петром Шанковським працював дяковчителем Семен Романчук — батько Юліяна Романчука.

23. На „вечерок“ приїхав Є. Купчинський із с. Добрян, де перебував на канікулах. Згадана в записі Бачинська — Галина Бачинська (1868 — 1927), донька стрийського адвоката Гілярія (Іларія) Бачинського, пізніше дружина Остапа Нижанківського (Сов'як Р. Остап Нижанківський. Нарис про життя і творчість.— Дрогобич, 1994.— С. 47). На той час у Є. Купчинського було вже два цитрових концерти під назвою „Потпурі на теми українських народних пісень“. Яке з них виконували на концерті — невідомо.

„Дуда“ — Михайло Дуда — музикант-самоук, який тривалий час виступав із концертами у Галичині. Грав М. Дуда на різних інструментах. (Кравців М. Вклад Стрийщини в розвиток української музики // Стрийщина. Історично-мемуарний збірник. — Нью-Йорк, 1990.— Т. 2.— С. 251). Трохи пізніше про згаданий „вечерок“ повідомляла преса: „Стрийські матуристи за приміром старших своїх товаришів дали в нашім місті вечерок музикально-декляматорський з танцями на дохід убогої молодіжі гімназіяльної [...]. Хор був слабий, бо хибло тенорів. До кращих точок програми треба зачислити гру на фортепіано панни Рябівної (?) і терцет на трьох цитрах (між граючими одна панночка) під проводом п[ана] Дуди з „Потпурі“ Купчинського[...]“. (Діло.— 1889.— 16 лип.— № 147).

24. Зарицький Людько, ймовірно, Людомир Зарицький, пізніше священик у с. Устє біля м-ка Миколаїва, а не Ромуальд Зарицький (1863 — 1932) — відомий музичний діяч і видавець.

25. Бачинський Іван — йдеться, можливо, про молодшого курсом товариша Євгена Купчинського з Духовної семінарії у Львові, який пізніше, здається, 1893 р. був префектом деканату Львів-Городок. У пресі 80-х рр. він часто згадуваний як цитрист, що виступав із концертами в різних місцевостях Західної України.

26. Йдеться про підготовку Є. Купчинським улітку 1889 р. концертної програми „Першої артистичної прогульки“ для хору „Дванайцятки“, яка виступала з концертами на добродійні цілі в містах і містечках Галичини. „Перша артистична прогулька“ мала на меті духовно зближувати громадськість, об'єднувати її погляди і спрямовувати в одному прагненні взаєморозуміння. Організація мистецьких „вандрівок“ була школою для усіх, молодь пізнавала свій народ і край, місцева інтеліґенція і селянство раділо з почину студентської молоді, ставилося з розумінням до її заходів. „Дванайцятка“ ставила і більш конкретні завдання — збирання грошей для заснування українського національного театру. До початку турне учасники подали до газет окреме звернення. Його повний текст такий:

„Родимці! Сполучившись добровільно під прапором нашої і національної музики, ми заявляємо отсим нашу готовність взяти участь в концертах, які устроїли б в першій половині вересня с[ього] р[оку]. Високоповажані родимці в наших провінціяльних містах в х о с е н ф о н д у б у д о в и Н а р о д н о г о т е а т р у у Л ь в о в і. З кріпкою вірою в успіх наших намірень, із залізною волею послужити нашій народній справі ми беремось за се важке предприняте! Ні на хвилю не сумніваємось, що в сій справі зазнаємо підпомоги всеї руської рідні... Соромом вириває се нашу народну честь, що в часі, коли всі народи дорожать своїми народними сценами, она в нас в комірнім скитаєся, а задачею грядучих поколінь є затерти сю неславу нашого імени. Нехай отсей зазив руської академічної молодіжі знайде привіт в души всіх образованих громадян! Нехай пронесеся він і попід селянські стріхи, бо се наш спільний інтерес, се важна справа народна!...

Во імя святої сеї справи ми не просимо, ми взиваємо наших патріотів по провінції, щоби зав'язували місцеві комітети і розвинули спільну акцію; ми хочемо вірити, що такі твердині нашого національного руху, як Станиславів, Коломия, Тернопіль, Стрий, Золочів, Снятин, Чернівці і т. п. одушевляться сею гадкою так, як ми нею одушевлялись...

Всі руські газети, а також польський „Kurjer Lwowski“ просимо о ласкаве повторенє нашої відозви. У всіх справах належить відноситися до Йосифа Партицького в Рогатині.

У Львові, 30 н[ового] ст[илю] липня 1889 р.

Управитель хору: Остап Нижанківський.

Учасники: Ів[ан] Гриневецький, Юл[іян] Гумецький, Ів[ан] Давкша, Зенон Кирилович, Антін Крушельницький, Євг[ен] Купчинський, Богд[ан] Курпяк, Іван Левицький, Вол[одимир] Садовський, Кир[ило] Студинський, Йос[иф] Партицький, Н[икола] Яросевич. Фортепяніст, артист-музик п[ан] К[арло] Штоль“ (Діло. — 1889.— 30 лип.— № 159).

Склад хору, згідно із згадкою учасника турне, був, однак, трохи змінений: „Перша зреформована вандрівка під назвою „Дванайцятка“ зорганізувала 1889 року під управою диригента Остапа Нижанківського. В її склад входили „тенори — Микола Левицький, Зенон Кирилович, Кирило Студинський, Осип Дрималик, Юліян Гумецький і Вол[одимир] Садовський; баси — Євген Купчинський (заразом цитрист), Богдан Курпяк, Іван Давкша і Йосип Партицький (Домет [Садовський В.]. Дещо із споминів про перші артистичні прогульки

співацькі в Галичині // Ілюстрований музичний календар на рік звичайний 1905.— Львів, 1905.— С. 99).

Згідно із Щоденником, турне хору мало розпочатися зі Стрия, але „по причині виливів“ — повені Дністра та інших рік — концерт було відмовлено. Перший виступ хору відбувся 7 вересня у Бродах, 10 вересня — Золочеві, 12 вересня — Зборові, 15 вересня — Тернополі. Про час проведення концертів „Дванайцятки“ у вказаних місцевостях, про їхні програми кожноденно додатково повідомляли газета „Діло“ та інша періодика. Про всі концерти надруковано репортажі з оцінками виконавської майстерности хору, цитриста Є. Купчинського і фортепіаніста К. Штоля (Діло.— 1889.— № 196, 198, 200, 201—202). Збереглася рідкісна фотографія хору „Першої артистичної прогульки Дванайцятки“ з 1889 р. (Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії.— Львів, 1993.— Т. CCXXVI, між 384 і 385 с.).

27. Йдеться про листування Євгена Купчинського з Йосифом Партицьким (1868—1930) — адміністратором хору „Дванайцятки“. Й. Партицького вважають основним (технічним) організатором українських мандрівних хорів 80—90-х років XIX ст. Мешкав у Рогатині, навчався у Відні, член віденської „Січі“, був постійним кореспондентом газ. „Діло“ та інших українських періодичних видань. Із виникненням ЗУНРу став референтом секції Секретаріату справедливости. Від 1918 р. — адвокат у Станиславові. Листування з Є. Купчинським не збереглося (журн. Життя і право.— 1930.— Ч. 4.— С. 21—22; Альманах Станиславівської землі.— Нью-Йорк; Торонто; Мюнхен, 1975.— Т. 3.— С. 620, 632 та ін.).

28. Музикально-декламаторський вечір мав відбутися 5 (17) вересня 1889 р. Згідно з попереднім оголошенням, на вечорі мали прозвучати твори В. Матюка, І. Воробкевича, Д. Бортнянського, чужоземних композиторів. Є. Купчинський і І. Бачинський повинні були виступати з „Потпурі“ на дві цитри (Червоная Русь. — 1889.— 1 (13) верес.— № 185). Чи відбувся концерт із названою програмою — не відомо.

29. Є. Купчинський згадує про поїздку до Золочівської початкової школи свого наймолодшого брата Тадея Купчинського (13.09.1879 — 09.05.1938) — відомого пізніше на західноукраїнських землях хорового диригента, актора й гармонізатора українських народних пісень. Він тривалий час керував хорами при Товаристві українських ремісників „Зоря“, Товаристві „Просвіта“ на Жовківському передмісті у Львові, заснував чоловічий хор „Сурма“ у Львові. Протягом 1909—1914 рр. очолював аматорську театральну групу „Український людовий театр“, в якому брав участь як режисер і актор (Медведик П. Діячі української музичної культури. Матеріали до біо-бібліографічного словника//Записки НТШ.— Львів, 1993.— Т. CCXXVI.— С.418).

30. Левицький Микола (1870—1944) — педагог, співак, член хору „Дванайцятка“, виступав у музичних виставах театру „Руська бесіда“, „Львівському Бояні“, пізніше відомий як виконавець арій із зарубіжних опер у Львівському та Варшавському оперних театрах (Пилипчук Р. Левицький Микола // УРЕ, 2-ге вид.— К., 1981.— Т. 6.— С. 89; Медведик П. Діячі української музичної культури...— С. 420—421). М. Левицький також був поетом і музикантом, грав на цитрі. З М. Левицьким Є. Купчинський уже 1888 р. на концертах виконували твори на дві цитри. На слова М. Левицького „Моя пісня“ складає Є. Купчинський музику (пор.: Купчинський Є. Три пісні // Бібліотека музикознавства.— Львів, 1889.— № XV). В період студентських „вандрівок“ улітку 1889 р. відомий також інший Микола Левицький, який був священиком у церкві с. Запитів на Львівщині і котрого відвідав Є. Купчинський з О. Нижанківським та А. Крушельницьким.

31. Курп'як Богдан — член хору „Дванайцятки“, бас.

32. Штоль Карло (1867—1944?) — композитор, піаніст, акомпаніятор хору „Дванайцятки“, диригент. Навчався у професора К. Микулі. У 80—90-х роках виступав на різних музикально-декламаторських вечорах у Львові і за його межами, виконуючи класичні твори і власні композиції (див.: Діло.— 1889. — № 196, 198, 200—202 та ін.; Червоная Русь.— 1889.— № 186 та ін.; див. приміт. 34). У 90-х роках також учитель музики в навчальних закладах Львова, 1898—1899 роках диригент оперного хору у Львові. Автор оркестрових і фортепіанних творів, солоспівів, квартетів на чол. голос, двох опер „Мірана“ і „Роксоляна“ (Echo muzyczne teatralne i artystyczne.— Warszawa.—1898.— N 791—793; Rocznik naukowo-literacko-artystyczny.— Warszawa.— 1905.— S. 359; Słownik muzyków polskich.— Kraków, 1967.— T. II.— S. 206). До 1939 р. підтримував контакти з К. Студинським. Для Є. Купчинського зробив переклад нот із цитрового на фортепіанний ключ, зокрема його збірки „Три пісні“ (Львів, 1889.— XV випуск „Бібліотеки музикальної“).

33. Дрималик Осип (30.10.1866 — 03.03.1950) — член хору „Дванайцятки“, навчався на юридичному факультеті Львівського університету, працював у Стрию, Львові. У 1890-х

роках — секретар і референт театру „Руська бесіда", 1908—1912 рр. член президії, а з 1915 р. — голова „Музичного товариства ім. М. Лисенка у Львові". Автор статей про театр, визначних діячів української культури (Купчинський О. Невідомі автографи Івана Франка.— Записки НТШ.— Львів, 1995.— Т. CCXXIX.— С. 387).

34. Запис про виступ хору „Дванайцятки" в Золочеві на Львівщині, на якому з декламаціями виступала Соломія Крушельницька. Це була чи не перша зустріч на одній сцені Є. Купчинського з Соломією Крушельницькою. Після концерту преса писала: „... в Лисенковім тріо визначилися солісти Левицький, Садовський і Крушельницький (брат Соломії.— *О. А.*). Найбільше сподобалася сербська пісня, котра довго може бути окрасою всіх наших концертів. Арію в чудовім „Andantino" вів тенор, спомагальний баритоном, не менше і чесний хор зробив заслужений ефект. З прочих точок програми належить віднести справді артистичну гру на фортеп'яні члена „Дванайцятки" п[ана] Штоля. Сей артист-музик не потребує наших похвал, він звісний в самім Львові яко знаменитий п'яніст, а буря оплесків була для него подякою за відограньє Лисенкового „Chant sans paroles (B-moll)". Незрівняним був его товариш п[ан] Купчинський. Грав він тут на цитрі Suppé-ого „Незабудьку", а дуже красно доповнила цілість п[ан]на Крушельницька, даючи публиці можність в собі пізнати незвичайний талант декляматорський. Она виголосила Шевченкового „Невольника" так, як не мож лучше, хоч і як трудною була єї задача при такім виборі теми. Публика віднеслася з якнайкращим узнаньєм до декляматорки і не щадила їй заслуженого „славно" (газ. Діло.— 1889.— 2(14) верес.— № 198).

Удруге на сцені ці артисти зустрілися на Шевченківському святі у Львові 5 травня 1894 р. Тоді „добірна програма і знамените виконання усіх точок єї самими своїми силами і то так знаменитими, як співак оперовий п[ан] Мишуга, співачка оперова п[ан]на Крушельницька, цитрист о[тець] Купчинський і декляматорка п[анн]а Тишинська з Більча Золотого, вкінци й хором „Бояна" — чарували публику від початку до кінця, і ми вповні ділимо подаваний собі з уст до уст висказ, що так славного, любого і розкішного обходу Шевченкового свята ще не було у Львові [...]. Заслужені оплески збирав[...] славнозвісний артист у грі на цитрі о[тець] Купчинський, котрий по-майстерськи відограв своє попурі з народних пісень. При незвичайній техніці і артистичнім виконанню гра о[тця] Купчинського проявляє глубоке чувство і повне зрозуміньє народної музики[...] (Діло.— 1894.— 5(17) трав.— № 100; 16(18) травн.— № 101). Зустрічався Є. Купчинський із Соломією Крушельницькою також у 1895 і 1902 рр.

35. Йдеться про Садовського Володимира (Домета) (18.08.1865 — 1940) — священика, історика церкви, музичного критика, лексикографа. Закінчив Духовну семінарію у Львові, працював у Відні, Перемишлі, з 1935 р. постійно у Львові (парох Преображенської церкви). У Відні керував хором, в якому брали участь члени віденської „Січі". В. Садовський — один з організаторів і активних дописувачів до „Ілюстрованого музичного календаря" (1904 — 1907) та „Артистичного вісника" (1905), періодичних видань, присвячених церковному життю України. У пізніші роки — викладач літургіки у Богословській Академії у Львові. Прибічник потреб більшого повернення української Греко-Католицької Церкви до східних обрядових форм. Особливо тісна співпраця Є. Купчинського з В. Садовським простежується у 90-х роках XIX ст.—початку XX ст. (спільна праця у „Бібліотеці музикальній", сприяння Є. Купчинському в опублікуванні „Руського цитриста" у Відні і т. п.). Є. Купчинський відвідував В. Садовського у Відні, Львові. Листи В. Садовського до Є. Купчинського згоріли.

36. Давкша Іван — член хору „Дванайцятки", бас.

37. Біла, село неподалік Тернополя, в якому проживали Амвросій і Теодора Крушельницькі — батьки Антона Крушельницького, товариша Євгена (див. раніше приміт. 9) і його сестер Соломії та Ганни.

38. Йдеться про члена хору „Дванайцятки" Кирила Студинського (1868—1941), батьки якого священик Йосип Студинський і мати Вікторія з роду Качалів (донька Степана Качали) перебували в селі Кип'ячка на Тернопільщині. Навчався у Духовній семінарії у Львові (1887 — 1889), Барбареумі у Відні (1889 — 1891), далі на філософському факультеті Віденського університету; доктор філософії, професор Львівського університету, дійсний член НТШ (1899), пізніше голова цього Товариства (1923 — 1932), активний громадський і культурний діяч (Єдлінська У. Передмова // У півстолітніх змаганнях. Вибрані листи до Кирила Студинського (1891 — 1941). — К., 1993.— С. 5—16).

39. Сороцько, село Скалатського повіту — за 20 км від села Кип'ячки, де проживала Ольга Лужницька, наречена й майбутня дружина Є. Купчинського (див. приміт. 1).

ТРИ ЛИСТИ АНАТОЛЯ ВАХНЯНИНА ДО НЕВСТАНОВЛЕНОГО АДРЕСАТА

Навіть неважливо, до кого адресовані ці три листи, які зберігаються у 818 фонді першого опису як справа 31 Центрального державного історичного архіву України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові), бо стосуються вони цілком невідомої сторінки наукових інтересів Анатоля Вахнянина, зокрема фольклору та відображення у ньому давніх вірувань українського народу. Зрештою, і здогадатися, кому адресовані листи, не так уже й важко. З їх змісту видно, що адресат є музикантом, який багато народних пісень „поклав на ноти“, професором, близьким до „Просвіти“, і має намір писати для неї популярні книжки, а окрім того, є одним із шанувальників таланту М. Лисенка та хоче прислужитися до організування його 35-літнього ювілею творчої діяльности, яке й справді відбулося того року у Львові з участю відомого композитора і мало широкий розголос. З цієї нагоди і хоче адресат написати статтю про те, як М. Лисенко звеличив народну пісню.

Після того вже легко здогадатися, що цим адресатом був Філарет Колесса. З А. Вахнянином він добре знався, а окрім суто наукових та професійних інтересів їх в'язала спільна робота у „Просвіті“ та у співочому товаристві „Боян“, де А. Вахнянин був головним диригентом. Ф. Колессі, окрім того, належить книжка „Огляд українсько-руської народної поезії“, яку випустила львівська „Просвіта“ 1905 р. і де багато думок, а водночас фактів, викладених у листах, знайшло своє повне висвітлення.

Однак було б хибно вважати, що для написання цієї книжки доволі популярної форми Ф. Колесса обмежився лише трьома листами, хоча і зі змісту їх, що дуже близький до повчального характеру, видно, що подібні проблеми, давні вірування та їх космічний вираз на той час ще не зачіпали наукових інтересів Ф. Колесси. На той час подібні проблеми вже були доволі глибоко і ґрунтовно висвітлені у працях М. Костомарова „Словянская мифология“ (1847 р.) та „Несколько слов о словяно-русской мифологии“ (1872 р.), Я. Головацького „Очерк старославянского баснословия“ (1860 р.), І. Нечуя-Левицького „Світогляд українського народу“ (1876 р.), О. Потебні „Объяснения малорусских и сходных песен“ (1887 р.), О. Веселовського „Разыскания в области русского духовного стиха“ (1889 р.). Безперечно, ці праці насамперед були відомі й А. Вахнянинові і нас тільки може дивувати, наскільки глибоко колись у гімназіях викладали такий предмет, який би сьогодні називався народознавством, завдяки людям, подібним до А. Вахнянина.

А. Вахнянин звернув увагу на те, що надзвичайно багато залишків давніх вірувань, які мали „космічний характер", є у піснях українців Галичини, а також у їхніх звичаях, обрядах. Дивує його гордість за той фольклор, який зберігся, і він вважав, що саме цей бік його треба висвітлювати і цю ж гордість прищеплювати людям.

Ті три листи зібрав зять А. Вахнянина академік К. Студинський, який, очевидно, мав намір їх опублікувати, але з незрозумілих причин не зробив того.

Листи мають незаперечно науковий інтерес.

Опубліковані вперше із збереженням усіх особливостей тексту. Підкреслення авторські.

Яким ГОРАК

№ 1

Кипячка, 24 липня 1903 [р.]

Високоповажаний Пане Професоре!

Тішуся, що приняли Ви на себе труд написати для товариства „Просвіти" розправку ювілейну про те, о скілько Лисенко причинив ся до звеличаня народної нашої пісні. Обговорюючи зміст такої розправки на зборах „Союза Боянів", члени „Союза" мали на думці більше-меньче таку диспозицию предмету.

1. Значіня пісні народної в житю Русина.

2. Звеличаня сеї пісні Лисенком тим, що він, взявши єї живцем з народу, надав їй артистичну музикальну форму.

3. Що проте нарід наш повинен до своєї рідної (хоч ніби простої) пісні відносити ся з пошанованєм і високо єї цінити, тим більше, що другі народи славянські не можуть повеличати ся ні таким багацтвом пісень ні такими мельодиями, які находять ся в наших піснях.

А. 1) Що народна пісня наша виявляє всі висші чувства чоловіка — Русина — се річ певна. В колядах, гагілках або веснянках (в честь Гулі, або Васани, Вести), в купальних піснях виявив він (исповідуючи колись Бога-Коль, або Кор (сонце) з єго рождеством, еквінокіюм*, та літнім solstitium**) свою честь для Бога Сонця (Кора, або Кола, для Весни та смерти сего Бога (23/6). Се обрядові пісні народа, давні старинні, сьвітлопоклонні, бо предки наші кланялися сонцю в річних його фазах. Се гімни або пеани народні в честь Сонця, подібно як і другі старинні народи співали такі похвальні пісні в честь Озириса, Ваала, Мелькарта, Діонізия і др. Сі пісні (хоч духовеньство християнське осудило їх і заборонювало співати) суть етнографічним материялом для нас (хоч в останках). Наша предхр[истиянська] віра була космічна.

2) В думах зберіг нарід наш всю свою історию, своє суспільне положеня, свій побит. Суть се козацкі пісні, в яких бандуристи чи теорбаністи чи лірники звеличали героїв свого народу. Се жива істория, подібна до

* Aequinoctium (лат.) — рівноніччя.

** Сонцестояння (лат.).

істориі яка у греків зберегла ся в устах рапсодистів. На сім поли дорівнюють нам хиба одні Серби.

3) В ліричних піснях, котрих є тьма-тьменна, виявив наш нарід свої чувства найширше. Там проспівав він любов свою до природи, до родини, доньки до матери, матери до доньки, сина до матери і матери до сина, любов братів до себе, брата до сестри і сестри до брата, тугу за родиною, там бурлака тужить за ріднею коли найшов ся на чужині, там тужить чоловік за своїми молодими літами, там розмовляє чоловік з цілою природою, з гаєм, дібровою, явором, калиною і з птицями: журавлями, зазулею, соловейком і т. д. Там співав він про свою щоденну працю на своїм поли, про своїх воликів і т. д. Без пісні не обходить ся наш Русин ні при однїй хвилі свого житя. Мати співає дитині, доні; Родина співає молодій при вінчаню на весілю і сестра співає братови, виправляючи єго на війну, провожаючи єго коня вороного. Взагалі, всі важніші акти родинні, від хрестин до похоронів, супровожає народна пісня.

Дальше: любов до любого, туга за ним — все се виспіване у пісні.

У чеській книжочцї розведена ся річ широко, хоч не повно; але єї можна розвести ширше, рефлєктуючи на наші народні пісні. Я переслав Вам сю книжочку для взору, як би треба дивити ся і на нашу пісню. А про історичну думу та побутові пісні (чумацкі та бурлацкі) писав широко Драгоманов та Антонович[1].

Для всіх тих поетичних висловів найшов наш нарід і мельодию, і то мельодию всіляку, не монотонну, різнородну.

А щож сказати ще про танці — таж і тут багатство мельодиї своєї.

А тепер заслуга Лисенка?

Він теж полюбив єго пісню і прибрав єї в артистичну сукману — подав єї Європі.

А сам зберіг думи Вересая — записав їх[2]. А сам — на основі мотивів народних виспівав багато з того, що Шевченко висказав поетичним словом.

А гармонізоване сеї народної пісні через Лисенка артистичне, вишукане та своє, примінене до духа русько-укр[аїнської] пісні.

В тім і Лисенка велика заслуга.

Не думаю я, щоби ми пісні Лисенкові розбирали критично, оцінювали їх музичну стійність, розбирали їх подробно. Се нам не годить ся.

Самих народних пісень згармонізував Лисенко мабуть 240 а тематів Шевченкових?

Перша єго оригінальна пісня в 1868 р. був заповіт Шевченка[3].

Біографією єго додамо на початку Вашої розвідки враз з портретом.

Як цінили єго другі народи, іменно москалі в своїх газетах, се нам байдуже. Ми ж самі лучше оцінили єго, бо відчуваємо свою рідну пісню лучше.

А для інтелігенциї рускої наука: збирати дальше сі скарби народа — А для народа?

Берегти свою пісню.

Здоровлю сердечно при труді Вашім. Пишіть!

Н. Вахнянин. Почта Тернопіль.

ЦДІА України у Львові, ф. 818, оп. 1, спр. 31, арк. 14—17. Автограф.

№ 2

Кипячка, 5/8 [1]903 [р.]

Високоповажаний Пане Професор!

Маю певність, що популярну брошюрку „Про значінє народних пісень“[4] наших видасть „Просвіта“ яко місячну книжку і відповідно зремунерує Вас яко автора. В сій розправці не треба буде критично розписувати ся про Лисенка. Summa sententia (після моєї думки) мала би бути, що нарід наш свою старинну космічну віру (поганську), що залежала в обожаню Сонця, тобто Svarog-a (sar-світити в санскриті, suar-небо санскриті) того Дажбога (daham-світило в санскриті „день“) того Хорса або того „Кор“ чи „Коль“ — виспівав у своїх колядах. Се були імни або пеани в честь Коля-сонця в хвилі (23/12), коли сонце родило ся, коли день став наростати, коли Сонце побідило зимову тьму, а природа будила ся до повного житя. Тоді палено огі (Ogn —староиндийский вираз) в честь рождества Коля (нашого дідуха), співано коляди, споживано коливо, даровано колядників колачами — щедровано собі всякого добра, ворожено собі долю (іменно дівчата). Се одно свято. Ось я знаю одну таку коляду:

Ой колись були з нащадку съвіта
Повій же, повій же, Боже, духом
Твоїм пресъвятим.
Тоді не було (ні) неба ні землі,
Повій же, Боже, etc.
А було лише море, а на тім мори
Синій камінъ; а на тім камени
Явір, а на яворі три голуби, та
Раду радили, як світ сповати?

В християнських часах Коль-Дажбог перейшов на Бога, що віє духом своїм пресвятим (оживляє природу).

Свято Коляди тривало довго, мабуть 14 днів — аж до христ[иянського] щедрого вечера (Ордану). Новий рік теперішний, щедрий вечер — те все свято Коля-Дажбога. При тім і желано собі (щедровано).

II. А 21/3 було свято Васани або Гулі, одно що Весни. Слово Васана і Гулі, се старі индийскі богині весни. Звідси у нас назва Весна, звідси пісні веснянки або гагілки (від Гулі) — а все те переложено відтак нині на великодні свята. Тут величано піснями Васану (Весну), „Весна, що Ти нам принесла? Тоді і відбували ся короводи (в честь Кора) сонця. Тоді і ворожено собі долю опять. Сватано дівчат (Як пісня про Зельмана свідчить). Зачім Зельман (староиндийске jaen-Жан — жена і мануш-маж). Тоді „Галя“ або Гулі роздавала дівчатам долю. Наша Галя в веснянках — се давня богиня „Гулі“-Васана.

III. А трете свято космічне — се Купало 20/6. Значінє Купала незвісне, але се було свято Сонця, коли оно доходило до кульмінацийної точки (solstitium) літне. І знов нарід співав імни в честь сонця, пращав єго, відбував короводи, палив огні по горах, а при тім вірив, що злі духи (водяники) виходять з води — мерці з землі — опири, всяка нечиста сила русалки — і то всі ті духи ходили від сего часу по землі — бо від 23/6 став Дажбога перемагати Чорний біг — бог тьми, смерти, зими. Тому: на короводах купальних несли марену (мажану) богиню зими, смерти при-

роди. А ся марена згадує ся ще у Купальських піснях яко Мареночка (мовби дівчина — нарід змінив назву так як Гулі змінив на Галю — не розуміючи вже сеї назви).

IV. А 21/9 на aequinoctium hiemele поминано „дідів і бабів". Се у те свято сонця — християнські поминки з Коливом, з Комашнями, пирами за померлих, що ходили по землі в довгі ночи — що і на коляду гостились по хатах (для них лишано Коливо і ложки) та що оставали ся на землі аж до Великих проводів (провідної неділі). Коли їх знов відвожено в землю і ставлено на їх гробах Коливо.

Отсе обрядові пісні.

А история наша чи не розказана в піснях, почавши від билин аж до козацких та гайдамацких дум і пісень? Дещо взято (в билинах) з староиндийских оповідань, а дещо і наше. І про побут людей розказано в побутових думах — чумацких піснях, бурлацких, панщизняних.

А вже ліричні пісні криють в собі всякі чувства людскі, родинні, любов до родини і вітчизни. Їх є богато, а в ческій росправці порушено і пояснено всі ті чувства докладно на взорах.

А любов до природи?! Яка вона сильна у сих піснях. Чоловік чує з природою, а природа з ним. Тут широке тло розкриває ся для розвідки Вашої. Ціле житя своє, всю долю свою переспівав нарід наш у тій своїй пісні — всю свою роботу, любов, женихане, весіля, вдовицтво, смерть і т. д. переспівав наш нарід. З старих обрядових пісень мало що лишило ся, бо християнство анатемізувало їх яко поганські пісні. Але побутові та ліричні пісні лишились сотками тисячами і співають ся по нині. Ви ж самі вже богато з тих пісень (весільних, жницевих) поклали під ноти.

Ну, а Лисенкова заслуга — ясна. Се наш Кобзар над Кобзарями — і тому ювілей Лисенковий обходили всі.

Нарід наш най дізнаєть ся що ми єго пісенний скарб шануємо — що шанує єго за ті пісні весь культурний сьвіт.

Така Summa sententia Вашої розвідки була би придатна для видавництва „Просвіти". Не вдавайте ся у музичний розбір пісень. Сего народ не зрозуміє з письма, бож він сам лучше відчує свою пісню.

Чи змогли би ми видати для руської інтелігенциї розправку музичну про стійкість Лисенкової музи — я сумніваю ся. Я принайменьше не міг би підняти ся такої праці — я за мало знаю музику других народів, щоби зрівняти єї з нашою. А в розвідці такій треба би порівняти пісні словян та Європи, щоби сказати, чим ми дорівнюємо їм або і переходимо їх. З нас буде на разі, як видамо малу антольогию з творів Лисенка з єго біографією[5], з списом всіх композиций і з портретом. В антольогиї помістимо по можности всі роди Лисенкових композицій. Він сам вибере їх. А критику полишім на тепер Європі.

Ось я Вам пересилаю малий спис Лисенкових композиций, що не суть обняті в российских розправках. Дістанемо ще розправку „Корифеї української сцени"[6] — то спис буде точний.

Пересилаю Вам і Русс. Музикальну Газету[7] з розправкою про Лисенка і єго біографію. Денещо скориговав там сам Лисенко на маргінесах. Для видавництва Просвіти вистане ся оцінка.

Розправок Драгоманова[8] годі мені Вам післати, бо їх не маю на селі під рукою, але прошу сейчас написати до п. Костя Паньківського[9], що

заступає чин бібліотекаря Товариства ім. Шевченка — він винайде Вам потрібні матеріали і перешле.

Прошу на разі обмежити ся на розправку для Просвіти. А як призбираєте притім материал і для розправки для інтелігенциї, то се не пропаде марно, а видасть ся в часі року біжучого.

Желаю Вам доброго здоровля до праці. Клонюсь низенько.

Наталь Вахнянин. Кипячка (почта Тернопіль)

[P. S.] Се письмо пишу на скорости. Тож вибачайте наколи дещо вийшло може недоладно або незрозуміло.

Збірника Мелгунова[10] годі, мабуть, буде роздобути.

Прошу умильно спис Лисенкових творів і Русскую муз. Газету (ч. 18) заховати і в своїм часі (по з'ужитю) переслати мені.

ЦДІА України у Львові, ф. 818, оп. 1, спр. 31, арк. 7, 12, 18, 36. Автограф.

№ 3

Кипячка, 26 серпня 1903 [р].

Високоповажаний Пане Професоре!

Письмо Ваше одержав, хоч аж нині (бо виїздив на тиждень). Радую ся дуже, що берете ся за діло. Я пересьвідчений, що оно вийде добре. Жадаєте від мене відповіди, на якій підставі я під наші обрядові пісні підкладаю містичну основу. В своїм часі, в гімназії, я через який десяток літ викладав значінє народної поетичної творчости нашої і тоді я досить всесторонно розчитував ся в тім напрямі, збирав материяли і в кінци з самих пісень та обрядів дійшов до пересьвідчення, що наші предки яко потомки індо-арийців були обожателями сонця, того Кора, чи Коля, чи Хорса і святкували чотири фази єго положеня до землі. А сусідуючи відтак з перзами старинними переняли ся також понятєм Доброго бога, Даждь бога (діви перского) і Чорного бога (ангіри) — одно, що Ормузда і Агрімана, бога сьвітла і тьми, бога житя і смерти, бога дня і ночи, бога літа і зими. Віра старинних Індів помішала ся з дуалізмом старинних Перзів (виведеним Заратустрою) і перейшла відтак до нас. Ми обожали сонце, а вірили також в злих, чорних духів. Звідси пішло наше диво (діва) і Агі-на тебе. Весь світ звіринний і рослинний поділили ми тоді під власть того доброго бога і власть злого бога. Сей поділ звірят і ростин істнує по нинішній день. Діва і Агіра (після Дункера[11]) виводів те саме що Ормузд і Агріман), або Сонце і Тьма боролися з собою. Раз панувало Сонце, то знов тьма, одно поборювало друге. А вжеж Сонце (Кора, Хорса або Коля) витав нарід з радостю, коли яко родило ся, коли оживило природу з весною, коли стануло найвисше на Купала і коли від Купала сила єго маліла аж до Коляди. А як обожанє бога опроваджувало ся в поганських часах, -імнами, пиром, паленєм огню і хороводами, при чім ворожено собі долю і желано собі долю, — так і в нас стрічаємо коляди (імни), пири (на св. вечер і щедрий), паленє дідуха і огнів по Різдві, на Купала — всяку ворожбу, хороводи і желаня (щедрованя), вороженя долі на Гагілках (Гала або Гулі роздавав дівчатам долю з завязаними очима). В Колядах і щедрівках згадує ся про сонце, місяць, звізда, зорі, з чого можна судити, що

віра предків наших була Космічна. А наші казки? Таж і там розказано багато про те сонце. Оно (сонце) і огонь по нинішній день святі. Колиж ми відтак сиділи вже в Європі, то до нас зайшов від сходу і шаманізм (віра в духів). А коли ми зіткнули ся з Готами, то прийшло і понятє бога Перуна і Стрибога (бога вітрів) і Макоши, і Марени (богині зими). І християнство примінилося до наших поганських свят. Під рождество Коля-Дажбога підложено рождество Христа; під Гулі або Васану (гагілки) підложено Івана Християньского, під Перуна — Ілію-громовика, а під осіннє aequinoctium, коли ми поминали дідів і бабів — обряд колашень (опять з Коливом — Коль). А так, як всі ті свята космічні обходила молодіж хороводами, то і лучала ся при тім нагода знакомити ся і сватати ся. А сліди лишили ся при ворожбі дівчат на коляду, при гагілках (Жельмані і всяких піснях, якими дівчата дразнять хлопців) при Купалі (коли кидають вінки на воду та ловлять хлопці дівчат — після Нестора: дівиць з води умикиваху[12]) і т. д.

Се певно, що нині під впливом християньства, богато слідів космічного вірування затерло ся. Тай же звісно, що сьвященики строго осудили всі поганьскі віровання та що церков все те анатемізувала. Але як раз з дрібних слідів можна ще і нині поставити гіпотезу, що в наших обрядових піснях на Коляду, Гагілки, Купала та осінь, криєся космічна віра, звязана з обожанєм Сонця. Не буде се чиста арийско-індійска віра, буде она змішана і з дуалізмом і з шаманізмом, і з вірою Норманців, але з всего вийде, що в обрядових піснях криють ся сліди космічної віри з чотирма фазами сонця.

Тому і в тім лежить вага обрядових наших пісень, котрі нам велять догадувати ся, в що вірували наші пращури.

Навести жерела, звідки я прийшов до сеї гіпотези — я нині не в силі. Скажу лишень, що товчком до слідження була для мене розправка Новосільского[13] про мітольогію славяньску. Там я дещо вичитав, хоч не на все годив ся. Мені здає ся, що книжка ся була надписана: „Lud ukrainski".

Новосільского Ви в Вашій розправці потребуєте лише згадати, що наші обрядові пісні тим нам дорогі, що в них маємо сліди того, у що наші предки колись вірили. А віра та була розумна, бо сонце можна було обожати яко материю, котра дарить землю світлом, теплом і житєм. Ми не поклоняли ся кумирам, ні Ваалам вавилоньским. Наша віра перед „откровеням" не була дурна.

Вагу розправці своїй кладіть відтак на етику яка пробиваєсь в наших піснях, на ту любов до родини, природи та рідного краю; а відтак на думу історичну, що розказує нам про пережиту народом долю та пісні побутові, що толкують рівнож про вдачу нашого народа. А як поясните відтак справу, що Кобзарі, бандуристи та лірники пережовали нам весь той скарб культуральний, та що Лисенко є також тим великим Кобзарем, що представив сю нашу думу і пісню в Європі — то розправка вийде сьвітло.

Щасть Боже!

Вахнянин.

Автобіографію свою Лисенко ще не подав нам.

ЦДІА України у Львові, ф. 818, оп. 1, спр. 31, арк. 8—11. Автограф.

ПРИМІТКИ

1. Йдеться про двотомний збірник „Исторических песен малорусского народа", зібраних М. Драгомановим та В. Антоновичем. Збірник видано 1874 року.

2. Мова йде про реферат М. Лисенка „Характеристика музыкальных особенностей малорусских песен, исполняемых кобзарем Вересаем". Даний реферат був прочитаний М. Лисенком 1873 року на Археологічному з'їзді в Києві. Йому судилося стати однією з перших наукових праць з історії про український музичний фольклор.

3. Йдеться про „Заповіт" М. Лисенка на відомий вірш Тараса Шевченка. Цей твір М. Лисенко написав 1868 року на прохання львів'ян із нагоди відзначення роковин Т. Шевченка.

4. Згідно зі „Списком видань „Просвіти" з 1869 по 1939 роки" книжки з таким або подібним заголовком нема.

5. Антології видати не вдалося.

6. „Корифеи украинской сцены" — російськомовний анонімний збірник, який вийшов 1901 року в Києві. В ньому була вміщена стаття Олександра Кошиця про М. Лисенка. Про це свідчить сам автор статті у своїх „Спогадах про Миколу Віталійовича Лисенка" (див. зб. „М. Лисенко у спогадах сучасників". Упорядник О. Лисенко.— К., 1968.— С. 476).

7. „Русская Музыкальная Газета" — російський музичний журнал. Виходив друком у Петербурзі в 1894—1918 роках. У 1894 — 1898 рр. виходив щомісячно, а відтак щонеділі. Видавець і редактор — Н. Ф. Фіндейзен. Часопис публікував статті з питань історії, теорії музики, музичного виконавства, музичної освіти, педагогіки, етнографії. Окремі числа були присвячені вітчизняним та зарубіжним композиторам. 18-й номер, про який йде мова, якраз і був присвячений М. Лисенку.

8. Мова йде про серію статей М. Драгоманова, які дістали широкий розголос серед галицької молоді. Частина з них вийшла за кордоном і нелегально потрапляла навіть у Галичину.

9. Кость Паньківський (1855—1915) — український громадський діяч, редактор та видавець. Упорядкував „Руський співаник", котрий вийшов накладом „Просвіти" 1888 року у Львові і дістав високу оцінку, у тому й Івана Франка.

10. Точніше — Мельгунов Юлій Миколайович (1846—1893) — російський піаніст, музичний теоретик та фольклорист. Видав два випуски збірників „Русские народные песни, непосредственно с голосов народа записанные" (1885—1887), про які, можливо, і йде мова. У цих збірниках зроблена спроба реконструкції багатоголосної народної пісні. Реконструкція робилася на основі запису різних варіантів пісні, а опісля зводилась в єдине ціле.

11. Дункер — німецький дослідник міфології.

12. З „Повісті минулих літ", де йде мова також і про звичаї різних племен. Про древлян, зокрема, сказано: „Деревляни живяху звірским образом, живуще скотски: и убываху друг друга, ядуще все нечисто, и браченья в них не быша, но умыкаху у воды девица".

13. Точніше Новосельський — псевдонім Антона Марцинковського (1823—1880), польського письменника, літературного критика, етнографа і фольклориста. Його двотомник „Lud Ukrainski" вийшов друком 1857 року.

ЛИСТУВАННЯ
МИХАЙЛА ГАЙВОРОНСЬКОГО І ФІЛАРЕТА КОЛЕССИ

Взаємини між М. Гайворонським і Ф. Колессою з першого десятиріччя XX ст., знайшли своє логічне завершення у їхньому листуванні 1937—1939 рр. Якщо спочатку ці зв'язки мали характер однобічний — молодий М. Гайворонський знав і любив хорові твори Ф. Колесси, виконуючи їх яко дириґент, то особисті контакти цих визначних діячів української культури розгорнулися у 1920—1923 рр., період музично-громадської діяльности М. Гайворонського, як уже широко відомого співця січового стрілецтва. Їхнє листування, перерване Другою світовою війною, не вичерпане до кінця і могло мати своє продовження, бо в порушуваній тематиці закладені потенційні можливості розгляду подальшого розвитку музичної професійної творчости та виконавства.

Листування дає багатий матеріал для висвітлення тогочасного стану української музичної культури через призму бачення таких видатних її представників, як учений зі світовим ім'ям Ф. Колесса та його молодший сучасник, знаний композитор, дириґент і музично-громадський діяч М. Гайворонський. У листуванні, як у дзеркалі, відбиті ці дві непересічні постаті, їх громадські, мистецькі й естетичні позиції, прочитуються людські риси характеру, специфічна атмосфера мистецького життя Галичини в останні передвоєнні роки. Листи повинні зацікавити не лише дослідників історії української музики того періоду, а й біографів обох цих діячів, а також мовознавців, психологів, усіх тих, хто хотів би глибше пізнати атмосферу, в якій жила, діяла і розвивалася українська мистецько-інтелектуальна еліта в міжвоєнне двадцятиліття. Яким особливим для сучасного читача є стиль листів, їх мова, форма звертань, якась невловима куртуазія, підкреслена пошана до свого співрозмовника!

Перед читачем постають дві постаті: великого вченого, у листах якого прочитується уміння охоплювати проблеми всебічно, не роблячи поспішних висновків, виваженість в оцінюванні тих чи інших явищ або дій окремих осіб і ненав'язливість суджень, великий такт і надзвичайна скромність; і з другого боку — заслужений діяч на ниві національної культури, що перейшов шляхи змагань за українську державність, і водночас — скромна, спокійна людина, але доти, доки її не дійняли до живого; тоді він легко запалюється, не зовсім контролює себе, стає часами несправедливим у своїх судженнях стосовно людей, не менш від нього відданих справі відродження нації.

Попри відмінність характерів, несхожість життєвих шляхів діяльність їх була спрямована до спільної мети: розвитку й піднесення української музики на загальноєвропейський рівень. І їхня праця органічно вливалася у загальне русло потужного інтелектуального здвигу на схилі XIX і в перших десятиріччях XX ст.

Постать Ф. Колесси, його значення для української культури добре відомі в колах української інтеліґенції. Ім'я М. Гайворонського пов'язане із стрілецькою піснею. У зв'язку з демократичністю цього жанру пісенної творчости воно знане широкому загалові. Очевидно, стрілецька пісня і є його головним внеском у скарбницю національних надбань, бо історична пам'ять народу — вічний, незатертий документ часу. Однак у зв'язку з повною відсутністю інформації про М. Гайворонського впродовж десятиліть, а також розкиненістю, некомпактністю чи однобічністю відомостей про Ф. Колессу вважаємо доцільним хоча би побіжно висвітлити основні віхи життєвих і творчих шляхів.

Михайло-Орест Гайворонський народився 15 вересня 1892 р. в містечку Заліщиках на Тернопільщині. Там проминули його дитинство та юність, пов'язані з церковним хором і Учительською семінарією. Там здобував він основи знань із музично-теоретичних дисциплін, навчався гри на скрипці, відтак на віолончелі та духових — кларнеті, трубці, тромбоні. Вже 12-річним хлопчиком диригував церковним хором, а з 17 років вів мішаний та чоловічий хори і оркестр семінарії, а також оркестри в довколишніх селах. Його перші композиторські спроби датуються 1910-м роком. З 1912 р. продовжує навчання у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові, слухає лекції з музикознавства у Львівському університеті. Водночас учителює та веде хори й оркестри у підльвівських селах. У той час його твори починають публікувати.

Від самого початку Першої світової війни життя М. Гайворонського нерозривно пов'язане з Леґіоном Українських Січових Стрільців. Він — організатор і керівник першого духового оркестру УСС, згодом інспектор військових оркестрів Західної України, і врешті — головний капельмейстер військ Української Народної Республіки. Його діяльність на цій ниві надзвичайно активна: формує репертуар оркестрів, сам компонує для них, координує їх працю; зі своїм оркестром у 1915 — 1918 рр. виступає на фронті і в запіллю, під час оглядів та вправ, перед стрільцями і фронтовими частинами австрійської й німецької армій, перед мадярськими відділами; створює сурмові сигнали УСС.

Однак найвищим досягненням М. Гайворонського в тих буремних роках, здобутком, що став надбанням загальнонаціональним, є стрілецька пісня. Поряд із Романом Купчинським і Левком Лепким він — один із найактивніших її творців. Як музик-професіонал, був автором мелодій більшости з них, тоді як вони складали тексти пісень і лише частково творили музику, яку М. Гайворонський і клав на ноти. Творча співпраця цього талановитого тріо, стрілецьке товариство надихали М. Гайворонського і на поетичну творчість. Так, він є автором багатьох пісень із власними словами („Ой, впав стрілець украй зруба", „Ой, казала мати" та ін.). М. Гайворонський дуже точно і водночас поетично розкриває сам процес виникнення стрілецьких пісень: „Здавалося мені, що не я творив, і що я був тільки „стрілецьким олівцем" — чи тою Еолевою арфою, що на ній вітер грає, на якій стрілецька думка вбиралася у мелодію і ставала піснею".

Стрілецька пісня, представлена у своїх численних жанрових різновидах — маршова, героїчна, лірична, трагічна, жартівлива, — це документ епохи,

її віддзеркалення, сильне, точне, багате за силою виразу. Зберігаючи властивості кращих досягнень народної пісні, стрілецька пісня вносить у неї новий зміст — доповнює її національною ідеєю. Зрештою, багато з цих пісень нині сприймається як народні. Вони й стали народними піснями, стали власністю народу.

У рецензії Ф. Колесси на „Великий Співаник Червоної Калини", опублікованій 20 червня 1937 р. у часописі „Діло", читаємо: „Найцінніша частина — це твори нашого стрілецького рапсода, відомого композитора М. Гайворонського та поетів, вивінуваних визначними музичними спосібностями — Р. Купчинського й Л. Лепкого, що як УСС перебули цілу воєнну кампанію та свої враження й переживання переливали в пісню. Деякі з тих пісень, зложені зовсім у дусі української народної поезії і музики, мають високу мистецьку вартість і здобули собі вже тривале місце в усній традиції та мають усі дані на те, щоби (перейшовши ще асиміляційний процес) стати справжніми народними піснями, на зразок історичних козацьких пісень".

Окрім того, стрілецькі пісні були новим і сильним життєдайним джерелом, з якого черпали наснагу українські композитори для своєї оригінальної творчости.

Без стрілецької пісні, цього феномену, аналогів якому годі знайти у світовій пісенній творчості, українську музику початку XX століття уявити неможливо. Так само невіддільним від неї є й ім'я леґендарного співця січового війська М. Гайворонського.

1920—1923 рр. позначені активною педагогічною та дириґентською діяльністю М. Гайворонського у Львові. Він викладає у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка, в Учительській семінарії, у Гімназії сестер-василіянок та на курсах учителів, є інспектором навчання співу народних шкіл Львова; відновлює діяльність хору при Успенській церкві, є дириґентом „Бояна", чоловічого студентського хору „Бандурист", хору робітничого товариства „Воля" й оркестру залізничників. Його композиторська творчість охоплює у ті роки солоспіви, хорові твори та пісні для дітей (70 пісень та хороводних ігор, що склали „Співаник для дітей дошкільного і шкільного віку", рецензований Ф. Колессою). М. Гайворонський підтримує дружні стосунки з С. Чарнецьким, М. Голубцем, Д. Донцовим, Ю. Липою, М. Гаврилком, Л. Перфецьким, творчі — з Л. Лепким, З. Лиськом, А. Рудницьким, сестрами Стефанією та Іриною Туркевич. З Ф. Колессою єднало його зацікавлення народною піснею. Це проявилося у студіях у цій ділянці, зокрема у вивченні праць П. Сокальського, Ф. Колесси і статей та листування М. Лисенка. Композиторська творчість Ф. Колесси знайшла в ті роки в особі М. Гайворонського — дириґента й педагога — захопленого шанувальника.

З осени 1923 р. і до кінця життя (помер 11 вересня 1949 р. у Форест Гілс біля Нью-Йорку) М. Гайворонський — у США, спочатку у Вунсакеті, згодом у Нью-Йорку. Його еміґрація була зумовлена кількома причинами: постійним переслідуванням польською поліцією як колишнього старшини УГА, обмеженістю тогочасних галицьких умов життя, для якого, як сам висловився, світ „забитий дошками", і врешті — непереможним прагненням учитися далі, здобути вищу музичну освіту. Певне значення мала і його напружена праця у багатьох навчальних закладах одночасно та керівництво кількома хорами, що не давало можливости сконцентруватися на творчості.

25-річний період плідної і надзвичайно активної композиторської, музично-організаційної та педагогічної діяльности М. Гайворонського у США

пов'язаний з Нью-Йорком. Там він закінчує Колумбійський університет (професори — Д. Ґ. Мейсон, С. Бінґем, Д. Моор, Ш. Кліфтон), згодом удосконалює композиторську майстерність (у П. Ґалліко). В Нью-Йорку 1924 р. засновує (разом із Р. Придаткевичем) Українську консерваторію, у 1927 р. — видавництво „Українська Музична Накладня", веде власну музичну студію і з її вихованців організовує струнний оркестр. Бере активну участь у Товаристві прихильників української музики. Ця творча спілка реґулярно влаштовувала концерти, в яких виконували камерно-інструментальні твори Б. Лятошинського, З. Лиська, Ф. Якименка, М. Коляди, Б. Кудрика, В. Костенка, Р. Придаткевича, М. Гайворонського та ін. Наприкінці 1920-х проймається ідеєю об'єднання усіх українських хорів Америки для організації щорічних концертів, де б звучала українська пісня. Втілює свій задум у життя — 1930 р. відбулося перше „Свято української музики" силами злучених хорів, якими дириґував М. Гайворонський. Цей захід став значною подією у культурно-мистецькому житті української еміґрації у США і мав широкий розголос у тогочасній пресі. Незабаром була створена чітко організована структура „З'єдинені українські хори" з керівним органом у Нью-Йорку. Її колективними членами стало 50 хорів із США й Канади.

Американський період творчости М. Гайворонського позначений зверненням до церковної та інструментальної музики. Ним створені „Служба Божа", „Канти", „Білоруська літурґія", окремі співи — твори, в яких простежується відхід від позицій перемиської школи і засвоєння М. Гайворонським церковно-народного стилю. Тоді ж виникло багато композицій для скрипки, камерних ансамблів, твори для симфонічного та струнного оркестрів, музика для театру та ін. Всі вони відзначаються традиційністю музичної мови. Саме на той час припадає і найплідніша праця композитора в царині оброблення народної пісні. І якщо пісня була предметом його творчого зацікавлення упродовж багатьох років, ще з 1914-го, то саме тут, на чужині, туга за рідним краєм знайшла свій вияв у заглиблюванні в неї і здобутті майстерности в її обробці, особливо в 1938—1943 рр. „Без рідної пісні я був би цілком пропав, — писав 5 січня 1948 р. до В. Витвицького. — А чим більше пізнавав етнографічні матеріяли нашого народу, тим сильніше вони мене опановували і заставляли використовувати".

Діяльність М. Гайворонського — композитора, дириґента, організатора музичного життя — високо оцінена українською громадськістю. У 1932 р. було влаштовано його перший авторський концерт у Нью-Йорку, а згодом і в інших містах США й Канади з відлунням на сторінках львівської преси.

М. Гайворонський проявив себе й у царині музичної публіцистики. Його перу належить близько 50 статей, оглядів, рецензій про хорове мистецтво, українську народну пісню, стрілецьку пісню, духовий оркестр УСС, про Д. Січинського, М. Леонтовича, О. Кошиця, Р. Придаткевича, О. Мишугу та ін., про українське музичне життя в Америці. З цих публікацій постає образ музиканта з широким мистецьким кругозором, ґрунтовно обізнаного з українською та світовою музикою, з них проступає митець-громадянин, для якого музична культура є справою суспільно-національної ваги.

Усі роки перебування на чужині М. Гайворонський підтримував жваві зв'язки з рідним краєм. Він листувався з М. Грінченком, М. Голинським, С. Туркевич, Б. Лепким, Л. Лепким, У. Кравченко, Р. Купчинським, В. Пачовським, Іл. Гриневецьким та ін., у справах видавничих, пов'язаних з „Українською Музичною Накладнею" — з С. Людкевичем, В. Барвінським, З. Лиськом, А. Рудницьким. Проблематика української церковної музики і народні пісні Закарпаття в'язали його з Ф. Стешком, що жив і працював у Празі. Під-

тримував також творчі контакти з литовським композитором Й. Жілевіціюсом і білоруським хоровим диригентом та фольклористом Р. Ширмою.

Зв'язки М. Гайворонського з Україною були різнобічні: це і надавання матеріальної допомоги Вищому музичному інститутові ім. М. Лисенка та львівській „Просвіті", і проведення акції збору коштів на спорудження пам'ятника на могилі М. Лисенка. Його прагнення бути в курсі музичних процесів на Батьківщині, брати в них діяльну участь, спонукують М. Гайворонського спроваджувати мистецькі журнали — „Музика" з Києва, „Музику масам" із Харкова і „Українська музика" зі Львова, а в 1936 р. — стати членом Союзу Українських Професійних Музик у Львові. Він глибоко проймається політичною ситуацією в Україні 1930 — 1940-х рр., уболіває за долю своїх краян, репресованих і гнаних, розкинених по світі війною і тим, що прийшло після неї. Національна Ідея, що була основним рушієм усієї діяльности М. Гайворонського, дала йому змогу стати й одним із найвизначніших діячів у культурно-громадському житті української еміґрації у США й Канаді. І це дало право В. Пачовському, поетові і драматургу, визначному представникові літературного об'єднання „Молода Муза", назвати М. Гайворонського „амбасадором українського мистецтва в американському світі".

Ф. Колесса увійшов в українську культуру як музикознавець-фольклорист, етнограф, літературознавець і композитор. Багатогранна діяльність Колесси-ученого відіграла виняткову роль у розвитку української музичної фольклористики і в налагодженні та скріпленні її зв'язків із загальноєвропейським науковим процесом. Вихованець таких інтелектуальних центрів Європи, як Відень, Берлін, Львів, Ф. Колесса розгорнув свою дослідницьку роботу над народною творчістю у різних напрямах завдяки щасливому поєднанню в його особі етнографа, музикознавця і філолога. Це дало йому можливість розширити межі вивчення фольклору — за принципом зіставлення окремих його компонентів та в комплексному охопленні. Йдеться про словесний та музичний аспекти пісні, літературно-фольклорні й міжслов'янські зв'язки. Українську пісню учений досліджував в історичному розвитку, сприймаючи її як живий, мобільний, постійно змінний витвір духового життя народу.

Близько 100 наукових праць, статей і рецензій з різних сфер усної народної творчости вклав Ф. Колесса у скарбницю української культури. Він опрацював аналітичну методику вивчення пісенної ритміки („Ритміка українських народніх пісень", 1907), започаткував дослідження музичних діалектів в Україні („Народні пісні з Південного Підкарпаття", 1923; „Народні пісні з Галицької Лемківщини", 1929; „Народна музика на Поліссі", 1939), розкрив проблему еволюції музичного стилю у фольклорі в контексті історичного розвитку („Наверствування і характеристичні признаки українських народніх мелодій", 1918; „Погляд на теперішній стан пісенної творчости українського народу", 1909; „Українська народна пісня в найновішій фазі свойого розвитку", 1928; „Спроба періодизації української народної поезії", 1946), висвітлив проблематику зв'язків народного і професійного мистецтва („Про віршову форму поезій Маркіяна Шашкевича", 1911; „Народний напрям у творчості Миколи Лисенка", 1913; „Студії над поетичною творчістю Т. Шевченка", 1939; „Народно-пісенна ритміка в поезіях Ів. Франка", 1941).

Ф. Колесса записав і дослідив українські народні думи, зберігши тим самим для прийдешніх поколінь цей унікальний пласт народної творчости.



Михайло Гайворонський

M. O. HAYVORONSKY
68-10 CONTINENTAL AVENUE
FOREST HILLS, N. Y.

3/V. 1939

Високоповажаний та Дорогий Пане Докторе:

За Ваші бажання сердечно дякую Вам і Вашій цілій Родині. –
Із Вашої картки не знаю – чи дістали Ви мій листи. У тому листі між іншим я повідомляв Вас – що посилаю Вам маленький дарунок – писанку. Бажаю, що Ви його дістали. Воно призначене на видання Ваших пісень – або: на що хочете самі. –
Я просив Вас також – коли буде ласка – вибрати мені кілька пісень із Буковини, щоби я міг скомплектувати пісні усіх областей нашої батьківщини. Прошу, ще раз дуже, вибрати такі пісні, які б надавалися до мойого способу обрібки. –

Посилаю Вам закінчені "Колядки-щедрівки", прошу ласкаво переглянути. Наколи ця моя праця Вам сподобалася, тоді я Вас прошу прийняти її як присвяту і вислати до Василіянської друкарні в Жовкві. – Вони будуть друкувати. –
Ці колядки збирав я довго; – збирав, [illegible], опрацьовував по кілька разів – і – по кількох літах остаточно дав редакцію. Най так воно іде слідами Вашої "Нашої думи"... Присвята ця буде на місце тих народніх пісень – що [illegible] я вислав Вам

Перша сторінка листа М. Гайворонського до Ф. Колесси.
3 травня 1939 р. Автограф

Його фундаментальна розвідка „Мелодії українських народних дум“ (I — II, 1910—1913), а також інші праці, як-от „Про генезу українських народніх дум“ (1921), „Хмельниччина в українських народних піснях і думах“ (1940), де він обґрунтовує концепцію про народне походження українського епосу — дум, про своєрідність і неповторність українського епічного виконавства, є неоціненним вкладом у слов'янську фольклористику.

Участь Ф. Колесси у багатьох міжнародних конґресах музичного й народного мистецтва, славістики у Відні, Лондоні, Празі, Кракові, Варшаві, Антверпені, нові методологічні засади його досліджень, глибина і синтетичність висновків принесли вченому заслужене визнання у наукових колах Європи. Такі авторитети в ділянці музичної фольклористики, як Б. Барток і К. Мошинський, з великою пошаною відгукувалися про українського вченого, називаючи його найвидатнішим із слов'янських музичних етнографів. Ф. Колесса підтримував з ними творчі зв'язки, а також з І. Кроном, Г. Мерсманом, І. Полівкою та І. Кральом, з К. Квіткою, К. Грушевською, А. Лободою, М. Азадовським, Ю. Соколовим, Д. Зеленіним та ін.

Як композитор Ф. Колесса проявив себе ще на початку творчого шляху. Продовжуючи традиції хорового мистецтва, широко культивованого в Галичині, він зосередився саме на цьому жанрі творчости. Його ориґінальні хорові композиції, у тому й на слова Т. Шевченка, обробки українських народних пісень, зокрема цикли „Вулиця“, „Обжинки“, „Гагілки“, „Наша дума“, здобули йому заслужене визнання і популярність у широких колах української громадськости. У своїй композиторській творчості Ф. Колесса був одним із перших, хто пішов за М. Лисенком.

Українська пісня супроводжувала Ф. Колессу впродовж усього життя. Вона була тією стихією, що заполонила його ще в дитинстві, у гімназійні роки, у середині 1880-х впливала на нього в обробках М. Лисенка, тоді ж вона — предмет його перших етнографічних зацікавлень, народна пісня була тим життєдайним джерелом, що живило його композиторську творчість, згодом вона — об'єкт вивчення та поглибленої науково-дослідницької діяльности. Народна пісня стала справою його життя, тим ґрунтом, на якому виріс учений великого масштабу і широких обріїв.

Філарет Колесса народився 17 липня 1871 р. в селі Татарському (тепер Піщани) на Стрийщині в родині священика. У 1896 р. закінчив філософський факультет Львівського університету (українська і класична філологія), музичні дисципліни студіював у 1891—1892 рр. в А. Брікнера і Г. Адлера у Віденському університеті. У 1906—1907 рр. взяв участь у слов'янському семінарі В. Ягича у Відні, там само, а також у Берліні ґрунтовно простудіював найновіші матеріали з фольклористики та порівняльного музикознавства. Доктор слов'янської філології (1918, Відень), дійсний член НТШ у Львові (з 1909), академік Всеукраїнської Академії Наук (з 1929). До 1929 р. викладав у гімназіях Львова, Стрия і Самбора. З 1939 р. — професор, керівник кафедри українського фольклору й етнографії Львівського університету, водночас з 1940 р. — директор Львівської філії Інституту мистецтвознавства, фольклору й етнографії АН УРСР і директор Етнографічного музею. Відійшов із життя 3 березня 1947 р. у Львові.

Попри відмінність біографій, несхожість життєвих та творчих шляхів те, що єднало Ф. Колессу і М. Гайворонського, було дуже важливим для них та й для усієї національної музичної культури — це українська народна пісня, Микола Лисенко і шляхи розвитку української професійної музики. Ці теми і є провідними в публікованих епістоляріях.

Ґрунтом, основою взаємин Ф. Колесси і М. Гайворонського була ідея народности української професійної музики, висунена М. Лисенком і підтверджена всією його творчою та громадською діяльністю. Як відомо, вплив М. Лисенка на музичне життя Галичини був величезний. Якщо представники перемиської композиторської школи — М. Вербицький, І. Лаврівський та їх послідовники — лише шукали шляхів до виявлення національного в композиторській творчості, то М. Лисенко створив цілісну концепцію народного напряму в українській музиці. З творами М. Лисенка прийшли нові форми і новий зміст. З одного боку — багатство засобів виразу, створення великих вокально-інструментальних форм при рівноправности обидвох їх компонентів, піднесення ролі солоспіву та фортепіанної музики, і з другого боку, що головне — це чітко усвідомлена програма створення української професійної музики на основі народної пісні, незалежно від сторонніх впливів. Його статті, листування з І. Франком, А. Вахнянином, О. Нижанківським, Ф. Колессою, а передусім твори, що заполонили концертні програми, викликаючи захоплення широких кіл громадськости — усе це вже з кінця минулого століття стимулює зацікавлення галицьких музик народною піснею, орієнтує композиторську творчість на шлях народности, служить поштовхом для створення музично-хорових товариств, як „Боян" у Львові (1891) та низка його філій в інших містах Галичини й Буковини, як Музичне товариство ім. М. Лисенка у Львові (1903), це ж спричиняється також до заснування музичних видавництв, таких як „Музикальна бібліотека" (1885), видавництво „Львівського Бояна", а згодом спрямовує наукову думку в бік систематичної етнографічно-фольклористичної праці в рамках НТШ.

Під впливом М. Лисенка формувався Ф. Колесса як композитор і учений. Сам М. Лисенко визнав його своїм послідовником, з радістю констатуючи це в листі з 24 вересня 1898 р.: „Я мушу висвідчити Вам моє щире і сердешне узнання, що Ви, либонь, чи не з числа перших з-поміж галичан узялися за таке спасенне діло, як збирання народнього скарбу — пісень і їх оброблювання. Відки ж нам черпати того натхнення, тієї свіжости, здорового того та запашного матеріялу, яким би ми (змогли), яко молода ще нація, відзначитися і зазначити своє з'явлення на арені европейській".

Впливу М. Лисенка — через Ф. Колессу — зазнав і М. Гайворонський. Неодноразове підтвердження того знаходимо в публікованих листах останнього: „Чисто-національну нашу лінію, яку Ви держите по М. Лисенкові у своїх творах, я все бажав собі засвоїти..." (№ 1 з 29 липня 1937 р.), „Думаю, що йду у слід за Лисенком і за Вами" (№ 3 з 14 жовтня 1937 р.), „... слідами по Лисенкові за Вами йду я..." (№ 5 з 26 листопада 1937 р.).

Безпосередній вплив Ф. Колесси на М. Гайворонського проявився у двох напрямах. З одного боку, М. Гайворонський незмінно вважав себе послідовником Ф. Колесси у своїй композиторській творчості. Він знав, любив і виконував твори Ф. Колесси як дириґент та використовував їх у своїй педагогічній праці. „На Вашій пісні я виріс, а й творив, взоруючися на Ваших обрібках і ориґінальних композиціях, а Ваші композиції я все виконував із правдивою насолодою", — писав 29 липня 1937 р. (№ 1). Або: „Як я сильно зрісся із Вашою творчістю!.. Усюди бачу в своїх композиціях Ваш вплив на мене, а моя Стрілецька пісня немов Вами мені нашептана", — читаємо в листі з 26 листопада 1937 р. (№ 5). З другого боку, Ф. Колесса був для М. Гайворонського дороговказом у царині пізнання української народної творчости. Як етнограф і дослідник української пісні володів на той час величезним науковим багажем. Для М. Гайворонського ж народна пісня була невичерпним джерелом творчої наснаги впродовж усього життя. У царині

її оброблення він ефективно еволюціонував: від невибагливих гармонізацій до яскравих і колоритних обробок кінця 30-х та 40-х років. У зв'язку з постійною потребою праці над піснею він відчував необхідність поповнення власної збірки новими, оригінальними народнопісенними зразками. Його цікавили насамперед пісні певних етнічних реґіонів України, і серед них — обрядові. І Ф. Колесса допомагає йому в тому на початку 20-х і особливо в часі їхнього листування у 1937—1939 роках. Він висилає своєму молодшому колезі багато власних праць: етнографічні матеріали („Народні пісні з Галицької Лемківщини", 1929), збірники хорових обробок („Руські народні пісні з Підкарпатської Руси", І — II, 1924; „Pieśni ukraińskie zebrane na Wołyniu", I — II, 1936 — 1937; „Народні пісні з Підкарпатської Руси", 1938), нові наукові праці. Своєю чергою М. Гайворонський шле Ф. Колессі власні твори: „Службу Божу", „Канти", композиції для скрипки, збірки обробок народних пісень, оригінальні хорові твори. Між Ф. Колессою і М. Гайворонським відбувається живий обмін думками, порадами, інформацією про те, над чим працюють і що готується до друку, відомостями про цікавіші події та явища в українському музичному житті, про політичну ситуацію в Європі, про родинні справи.

Ф. Колесса високо цінує М. Гайворонського як композитора і дириґента. „При обговорюванні „Співанника Черв[оної] Калини", кермуючись обєктивністю, я уважав моїм обовязком згадати про Ваші стрілецькі пісні із признанням, яке Вам вповні належиться, бо ж Ви і є основоположником цієї нової пароcти нашої пісенної творчости, що виросла на ґрунті, зрошеному кровю найкращих синів України. Вас цінив я завсіди також як дуже доброго дириґента і кращого виконавця моїх творів, як те, що виходило під Вашою батутою, я не міг би собі й бажати", — писав 12 жовтня 1937 р. (№ 2); „Уже Ваші прекрасні, глибоко відчуті Стрілецькі пісні, і Ваші обрібки народ[ніх] пісень забезпечують Вам поважне місце в історії укр[аїнської] музики..." (лист № 6 від 8 січня 1938 р.). Ознайомившись з новими творами М. Гайворонського, з тим, що виникло вже в Америці — церковною музикою, інструментальною, новими циклами майстерних обробок народних пісень, — Ф. Колесса з радістю стверджує: „У Ваших творах... видно скрізь свіжий, оригінальний талант, молодечий розмах і високо розвинену композиторську техніку і, що найважніше, зрозуміння і засвоєння духа укр[аїнської] народ[ної] музики, що запевнює їм довговічність..." (там само).

М. Гайворонський незмінно залишається на позиціях захопленого шанувальника композиторської творчости та фольклористично-етнографічних досягнень Ф. Колесси. З усіх його листів проступає глибока повага, відданість і вдячність, висловлені в різних формах і в різному контексті. У цьому сенсі показовою є така цитата: „Дивлюся на Ваше діло; яке воно гарне, яке велике і яке цінне! Мило мені про Вас думати, мило брати собі Вас за примір і радісно чути Ваше золоте слово. Дякую якнайкраще за усе" (лист № 11 від 3 травня 1939 р.).

Із зворушливою делікатністю і тактом просить М. Гайворонський дозволу присвятити Ф. Колессі свої твори: спочатку цикл обробок народних пісень, згодом — „Колядки-Щедрівки", а також — прийняти матеріальну допомогу для видання праць Ф. Колесси: „Мою до Вас пошану і любов хочу засвідчити присвятою, і тому прошу у Вас дозволу на це, а маленький даруночок, що його вишлю на днях, дуже прошу ласкаво приняти" (лист № 1 від 29 липня 1937 р.). Цей щиро-безпосередній жест був оцінений і дар з вдячністю прийнятий: „Отсе перший раз у життю одержав я взагалі якийсь дар для підтримки моєї композиторської діяльности... Сі гроші буду ста-

ратися ужити дійсно від видання моїх творів, або, н[а] пр[иклад], пісень із мелодіями“ (лист № 4 від 12 листопада 1937 р.).

Нині Ф. Колессу ми сприймаємо передусім як ученого-фольклориста, об'єднуючи в цьому визначенні поняття „етнограф, музикознавець, літературознавець“. Колесса-композитор у сенсі заслуг перед суспільством відходить на дальший план. Однак на початку творчого шляху він виступив саме на цьому полі — і вельми успішно. У публікованому листуванні знаходимо відповідь на питання — коли, чому і як молодий і перспективний композитор став ученим, де та межа, що розділяє у нього ці два види творчости. Враховуючи при тому, що в основі як одного, так і другого є українська народна музика. Отож, відповідь знайдемо у відтвореному діалозі на цю тему.

„Старші музики, що мали для мене завсіди добре слово і щиру раду ([М.] Лисенко, О. Нижанковський, [Г.] Топольницький, [В.] Матюк, Н. Вахнянин, М. Солтис) або жили здалека від мене, або повмирали передчасно; від молодших, що перейняли керму музичного життя у Львові, віяло завсіди холодом і нехіттю та бажанням відсунути мене у найтемніший кут, а серед ворожої атмосфери і злиденних обставин життєвих звичайно завмирає творчий порив. Притім мене вчасно почала цікавити укр[аїнська] народ[ня] музика з наукового боку, і з часом сей другий напрямок узяв верх над першим... Оттим-то в композиторській ділянці я не сказав усього, що повинен і міг був сказати. Ваше ласкаве письмо утверджує мене в пересвідченні, що й моя композиторська діяльність, — хоч яка скромна і передчасно перервана — таки полишила в розвитку нашого муз[ичного] життя деякий слід...“ (Ф. Колесса, лист № 2 від 12 жовтня 1937 р.).

„Колиб я на Вашому місці, то не жалко було б мені за більшою композиторською творчістю: Ваша комп[озиторська] творчість нерозводнена, хрустально чиста, щиро натхнена і ґеніяльно проста. Це послідне — це тайна правдивих та вартісних творів, що перетревають ріжні бурі та переміни“ (М. Гайворонський, лист № 5 від 26 листопада 1937 р.).

„Через наукову працю розвинулось у мене почуття самокритики, і я розумію добре, що не вспів піднятися на вищий щабельт муз[ичної] творчости: головно через те, що зростаючи в недостатку, не вспів замолоду засвоїти собі фортепянової гри; і се було великою перешкодою при студіюванні музичної літератури й перфекціонуванні у композиторській техніці. Та коли б я моїм скромним дорібком музичним не осягнув нічого іншого, а тільки причинився до поширення культу народ[ньої] пісні у нас в Галичині і до піддержання народнього напрямку в нашій музиці... то я уважаю моє завдання за сповнене і можу відійти спокійно у тінь“ (Ф. Колесса, лист № 6 від 8 січня 1938 р.).

І ще одна, справді велика тема, що наскрізною ниткою проходить у листуванні — це проблема розвитку української професійної музики. І Ф. Колесса, і М. Гайворонський вважали себе й фактично були послідовниками М. Лисенка, себто представниками народного напряму в українській музиці. Але якщо композиторська діяльність Ф. Колесси тривала відносно недовго і становила лише певний період, хай вагомий, у його творчому житті, а М. Лисенко був його прямим попередником, то М. Гайворонський, що йшов „слідами по Лисенкові“ за Ф. Колессою, належав уже до іншого, молодшого покоління українських композиторів. А ця генерація, відштовхуючись від М. Лисенка, увібравши в себе його досягнення, шукала інших шляхів, нових засобів виразу і нових форм, співзвучних розвиткові тогочасної європейської музики.



Філарет Колесса

- 3 -

Сторінка листа Ф. Колесси до М. Гайворонського.
12 листопада 1937 р. Автограф. Чернетка

М. Гайворонський, для якого взірцями досконалости були М. Лисенко, Ф. Колесса, а згодом М. Леонтович, залишається на здобутих позиціях, прагнучи їх зміцнювати, розвивати й збагачувати. „Скрипкові композиції пишу я у нашому стилі і дусі, держучися кріпко консервативної школи. Сьогодні такі праці можуть декому видаватися анахронізмом... а я не так думаю, бачу таку ж думку у тих, що не топляться у модному анархізмі і спокійно йду витоптаною стежкою", — писав 24 вересня 1938 р. (№ 8).

Ф. Колесса, як мало хто, розумів М. Гайворонського, підтримував, заохочував до дальшої праці: „Консервативний напрямок, до якого Ви признаєтеся, запевнить Вашим творам довговічність: вони стануть тривким надбанням нашої музичної літератури, тим ціннішим, що в доборі гармонічних і контрапунктичних засобів Ви не стоїте на одному місці, але сильно еволюціонуєте та ідете з поступом", — читаємо у відповіді (лист № 9 від 21 листопада 1938 р.).

Вибір М. Гайворонського був свідомий і остаточний. Тут не йдеться про завуженість мистецьких горизонтів. Навпаки, М. Гайворонський чудово орієнтувався у світовій музичній культурі, він знав і любив музику Й. С. Баха, Л. Бетговена, Ф. Шуберта, Й. Брамса, від своїх учителів, вихованців французької школи Д. Г. Мейсона, С. Бінґема, Д. Моора перейняв пієтет до французької музики Ц. Франка і К. Дебюссі. Він цікавився і новітньою музикою — слухав твори І. Стравінського, П. Гіндеміта, Б. Бріттена та ін., вивчав матеріали, що висвітлювали їхні мистецькі позиції. Дещо приймав, інше відкидав, однак загалом цей світ для нього був чужий.

М. Гайворонський дуже добре орієнтувався у процесах українського музичного життя у 1920—1930-х рр., до основних тенденцій якого належали відхід від хорово-аматорської однобічности, звернення до інструментальних жанрів і тим самим заповнення існуючої прогалини в цій ділянці музичної творчости, загальне піднесення професійного рівня у всіх сферах музичного життя. Усе це мало служити основній меті: входженню української музики в загальне русло розвитку європейської музичної культури.

Отож, М. Гайворонський був дуже добре обізнаний з тим, що відбувається у галузі музичного мистецтва як у рідному краю, так і у світі — йдеться про цілісну концепцію, про чітко накреслену, цілком сформовану програму творчої діяльности. А уся його праця — композиторська, дириґентська, педагогічна, музично-громадська — була тісно пов'язана з традицією, а надто з тим середовищем, що її культивувало. Це були хори — світські і церковні, їх дириґенти, це була молодь, зокрема Пласт. Уся його діяльність була спрямована на широку демократичну авдиторію, вона мала виразний просвітянський характер, а носієм того характеру, виразником його суті могла бути лише народна пісня, або музика, тісно зв'язана з нею.

Тим-то народний напрям найбільше відповідав М. Гайворонському. Як раніше він творив для січових стрільців, так згодом — для хорів та молоді. Як у минулому стрілецьке середовище надихало його не лише на композиторську творчість, а й на віршування, так пізніше потреби широкої слухацької авдиторії, збігаючись з його власними мистецькими уподобаннями, наснажували творчою енергією до праці для неї.

Українська народна пісня присутня у всій творчості М. Гайворонського. Вона вчувається у його стрілецьких піснях, виступає у всій своїй неповторній красі в мистецькому обрамленні його обробок, її духом пройняті інструментальні твори, українська пісня тонко вкраплена в його церковну музику, що надає їй особливого національного забарвлення.

М. Гайворонський прагнув залишити народну пісню в усій її недоторканій чистоті. Він стояв на позиціях збереження автентичности української музики, побоюючись її розчинення у загальноєвропейських пошуках нових шляхів, у США, в країні, де всякого роду новації, зокрема в музиці, легко приймалися.

В той же час, у міжвоєнне 20-ліття, західноукраїнські композитори, оснащені ґрунтовними професійними знаннями в таких музичних центрах Європи, як Прага, Відень, Берлін, активно прагнули до входження української професійної музики у світовий процес розвитку музичної культури, продовжуючи традиції, опираючись на народну музику, трансформуючи її, шукаючи нових виражальних засобів і форм у себе на Батьківщині.

І одна концепція, і друга були спрямовані до однієї мети. Ф. Колесса добре розумів це. І якщо він сам як композитор стояв на платформі народного напряму, то як музикознавець, як учений широких обріїв, що перебував у вирі всіх подій у музичному житті Європи, усвідомлював необхідність пошуків нових шляхів розвитку української музики, неминучість і невідворотність цього процесу. Ф. Колесса підходить до проблеми об'єктивно й виважено, в його судженнях відчувається повна мистецька і громадянська зрілість: „Треба признати, що наша культура музич[на] завдяки праці Музич[ного] Тов[ариства] [ім.] [М.] Лис[енка] і його філій дуже зросла в останніх літах" (лист № 6 від 8 січня 1938 р.). Стосовно ж ролі та значення в українському музичному житті журналу „Українська музика" і самовідданої, напруженої й високопрофесійної праці З. Лиська — головного редактора цього, як показав час, справді унікального видання, Ф. Колесса писав: „Се дуже важний і потрібний для нас орган, коби лиш удержався..." (там само).

Українська музика у своєму розвитку йшла різними шляхами. Всі вони позначені зусиллями, талантом і працею кількох поколінь митців. Розвиваючи традиції у тому чи іншому напрямі, кожна генерація, кожен митець зокрема вносив у музичну культуру свою частку, а розбіжності в баченні ними властивих доріг насправді не були протиріччями, бо всі вони стреміли до однієї цілі, підходячи до проблеми з різних боків. І нині, наприкінці XX століття, українська музика постає у своїй цілісності, у розмаїтті стилістичних напрямів, у різнобічності індивідуальних ознак. Нині вона, уже ввійшовши в загальне русло розвитку світової музичної культури, йде далі, вічно змінна й самобутня у своїй багатогранності. Тому слова М. Гайворонського — його мистецьке кредо — можна однаковою мірою віднести як до його тодішніх опонентів, так і до всіх творців української музики: „Хто не вірить у націю, той хай знає, що національні композитори усіх націй мають більше значіння і вартість другах, і поки світ, доти буде він величатися ріжнородністю, насиченою індівідуальними прикметами та ціхами. Хто вірить у націю, тому традиція свята, тому своя культура незаступима, тому праця в народі — не прокляттям, а благословеньством" (лист № 5 від 26 листопада 1937 р.).

Листи М. Гайворонського і Ф. Колесси опубліковані вперше. У монографії В. Витвицького „Михайло Гайворонський. Життя і творчість" (Нью-Йорк, 1954) опубліковані фраґменти деяких листів Ф. Колесси: № 2 від 12 жовтня 1937 р. (с. 61), № 6 від 8 січня 1938 р. (с. 61—62), № 9 від 21 листопада 1938 р. (с. 136). Подаємо 12 листів, з них 8 — М. Гайворонського і 4 — Ф. Колесси.

Усі листи М. Гайворонського ориґінальні. П'ять з них — це машинопис-ориґінал із власноручним підписом автора, на деяких із них є дописки від руки різного характеру (адреси, P. S., нотний приклад, доповнення до тек-

сту, виправлення). Ці листи друковані на білому папері стандартного машинописного формату (≈ 22 х 28 см). Три інші листи — оригінальні. Два з них писані на білому поштовому папері (≈ 17,5 х 28,5 см) з надрукованими прізвищем і адресою їх автора, один — це новорічно-різдвяна картка особливого зразка (20,4 х 26,6 см), складена вчетверо. Ці листи, як і підписи М. Гайворонського на машинописних, писані чорним або темносірим чорнилом, деякі дописки — олівцем. Разом із листами збереглися і конверти, їх сім (виняток — останній лист від 26 червня 1939 р.). У деяких листах М. Гайворонського є підкреслення червоним олівцем, зроблені рукою Ф. Колесси. Вони торкаються питань і тем, порушуваних М. Гайворонським, і тих конкретних завдань, що їх ставив перед собою Ф. Колесса у зв'язку з їх розв'язанням.

Усі чотири листи Ф. Колесси опубліковані на підставі чернеток. Перша з них (лист № 2 з 12 жовтня 1937 р.) написана на звороті першого листа М. Гайворонського з 29 липня 1937 р., три інші — на пролінованому чи гладкому папері довільних форматів, чорним чорнилом чи олівцем. На всіх, окрім першої, вказаний адресат: „Гайворонському", „До М. Гайворонського", „Гайворонський". Ці чернетки можна беззастережно прийняти як оригінали, настільки завершеними вони є з усіх поглядів: змісту, форми, мови тощо.

Публіковане зібрання є достатньо повним, однак абсолютно вичерпним його вважати не можна з огляду на відсутність трьох листів, яких віднайти не вдалося. Із змісту листа М. Гайворонського від 3 травня 1939 р. (лист № 11) випливає, що в період із січня по квітень 1939 р. були один лист М. Гайворонського і поштова картка Ф. Колесси. Також зміст останнього листа М. Гайворонського від 26 червня 1939 р; (№ 12) вказує на те, що у травні-червні того самого року він отримав листа від Ф. Колесси.

У публікації правопис листів не змінено. Деякі редакторські втручання поширюються на пунктуацію.

Ксеня КОЛЕССА

№ 1

До Філарета Колесси

29. VII. 1937 р.
Форест Гілс,
Н[ью-] Й[орк]

Високоповажаний та дорогий Пане Доктор:

Вашу статтю про „Великий Співаник Ч[ервоної] К[алини]", і у ній якнайкращу згадку про мене, читав я у „Ділі"[1].

Дуже мені мило, що це Ви, а не хто інчий, про мене так говорить. В минулому Ви одні звернули були свою ласкаву увагу на мою працю (Співаник для молоді)[2], за що чувся я дуже Вам зобовязаний, а тепер радість моя велика і моя Вам подяка найбільша.

На Вашій пісні я виріс, а й творив, взоруючися на Ваших обрібках і оригінальних композиціях, а Ваші композиції я все виконував із правдивою насолодою. Чисто-національну нашу лінію, яку Ви держите по М. Лисенкові[3] у своїх творах, я все бажав собі засвоїти, і це одиноке моя бажання. На чужині я щороку переходжу Ваші і Лисенкові композиції, це мені додає сил і не дає пропадати.

Мою до Вас пошану і любов хочу засвідчити присвятою, і тому прошу у Вас дозволу на це, а маленький даруночок, що його вишлю наднях, дуже прошу ласкаво приняти.

Хочу Вам ще отщо сказати: минулого року чув я на радійо Ваші коломийки[4], грав один із кращих французьких скрипаків. Прекрасно грав те, що Ви так прегарно зложили (а я з таким запалом і набоженьством опрацював на скрипку із форт[епяном]. Цей артист просив у мене укр[аїнського] кусника і я йому дав це. Коломийки ці на сопран, скрипку і форт[епян] мали дуже великий успіх, [їх] я опрацював для укр[аїнського] трія Р. Придаткевича[5].

Дякую Вам щиро за усе Ваше добро та остаю з правдивою пошаною до Вас. Усій Вашій В[исоко] п[оважаній] Родині кланяюся.

Вдячний Михайло О[6]. Гайворонський

Родинний архів Ф. Колесси у Львові. Листи М. Гайворонського, №1. — С. 1. Машинопис. Оригінал. Підпис — автограф.

№ 2

До Михайла Гайворонського

*[12. X.1937 р.]**

Передусім прошу не гніватися на мене за велике припізнення з відповіддю на Ваше ласкаве письмо: воно дійшло до моїх рук щойно в половині вересня, коли я вернув до Львова з Космача[7], де перебував близько півтора місяця. Дома застав я стільки клопотів і неполагоджених родинних справ, що за наладнання неполагодженої кореспонденції аж тепер можу взятися.

Сердечно дякую Вам, В[исоко] п[оважаний] П[ане] Пр[офесоре], за Ваш ласкавий лист, що дуже мене утішив: давно я не чув таких щирих слів признання, які ціню тим більше, що вони походять від авторитетного знавця і від компоністи, що репрезентує народній напрямок в укр[аїнській] музиці — а при тім докладно обізнаний із станом музичної справи на Заході.

Старші музики, що мали для мене завсіди добре слово і щиру раду ([М.] Лисенко, О. Нижанковський[8], [Г.] Топольницький[9], [В.] Матюк[10], Н. Вахнянин[11], М. Солтис[12]), або жили здалека від мене, або повмирали передчасно; від молодших, що перейняли керму музичного життя у Львові, віяло завсіди холодом і нехіттю та бажанням відсунути мене у найтемніший кут, а серед ворожої атмосфери і злиденних обставин життєвих звичайно

* Лист датовано за книгою: Витвицький Василь. Михайло Гайворонський. Життя і творчість.— Нью-Йорк, 1954.— С. 61.

завмирає творчий порив. Притім мене вчасно почала цікавити укр[аїнська] народ[ня] музика з наукового боку, і з часом сей другий напрямок узяв верх над першим, тим більше, що тим способом прийшлося заробляти на прожиток, на що не вистарчала моя пенсія. Оттим то в композиторській ділянці я не сказав усього, що повинен і міг був сказати.

Ваше ласкаве письмо утверджує мене в пересвідченні, що й моя композиторська діяльність, — хоч яка скромна і передчасно перервана — таки полишила в розвитку нашого муз[ичного] життя деякий слід, що не дається вповні „вирадирувати", хоч як бажав би собі того дехто з наших професійних музик.

При обговорюванні „Співанника Черв[оної] Калини", кермуючись обєктивністю, я уважав моїм обовязком згадати про Ваші стрілецькі пісні із признанням, яке Вам вповні належиться, бо ж Ви і є основоположником цієї нової парости нашої пісенної творчости, що виросла на ґрунті, зрошеному кровю найкращих синів України. Вас цінив я завсіди також як дуже доброго диригента, і кращого виконання моїх творів, як те, що виходило під Вашою батутою, я не міг би собі й бажати.

Сердечно дякую Вам за оброблення моїх коломийок на скрипку, сопран фортепян, і дуже бажав би почути сей твір, якщо Ви були б ласкаві прислати його до Львова.

Пишете про посилку якогось даруночка для мене, за який я Вам сердечно дякую, хоч досі його не одержав — певно прийшов в часі вакацій, коли мене не було у Львові, і може десь пропав. При нагоді будьте ласкаві повідомити мене, яка се була посилка і з якого часу, а може би ще вдалося відшукати на почті, де я зараз по приїзді розпитував, але даремно.

Моя рідня згадує Вас дуже мило, дякує Вам за ласкаву память і засилає сердечні поздоровлення; обі доньки повиходили заміж: Соня[13] — тепер жінка судового асесора м[агіст]р[а] Сондея в Тисьмениці, а Дарка[14] — судді Залеського у Львові.

В листопаді вишлю Вам дещо із моїх новіших публікацій.

Нераз думаю: яка то шкода, що Ви, В[исоко]п[оважаний] П[ане] Пр[офесоре], покинули Львів: може б удалося зібрати групу укр[аїнських] „непрофесійних" музик, що творила б бажану рівновагу для „професійних".

Здоровлю Вас сердечно та остаю з глибокою для Вас пошаною

Ф. Колесса

Родинний архів Ф. Колесси у Львові. Листи Ф. Колесси, № 1.— С. 1. Чернетка.

№ 3

До Філарета Колесси

14. X. 1937 [р.]
Форест Гілс,
Н[ью-] Й[орк]

Високоповажаний Пане Професор:

Лист до Вас і гроші для Вас я вислав на адресу Вашого сина[15], думаючи, що він живе із Вами і що у Вас одна адреса. Пишу рівночасно і до Вашого сина.

Нот я не висилав, а даруночок для Вас — це $ 20. Довідався я, що в Жовкві печатають Ваші твори[16], і тому, щоби Ви могли ще більше їх видати, я просив Вас ласкаво приняти від мене малий даруночок.

Жду тепер від Вас ласкавої відповіди і тоді вишлю Вам „на оказ“ ті мої пісні, які я хочу Вам присвятити.

Посилаю тепер Вам дещо із виданого. Думаю, що йду у слід за Лисенком і за Вами. Доповню це видання до чотирьох пісень у кожному циклі, а дальше думаю видавати звичайною партитуровою формою повними циклями.

Позволю собі просити Вас о нові Ваші (видані) твори.

Ждучи на Вашу ласкаву відповідь, остаю з правдивою пошаною до Вас і Вашої Родини.

Ваш Михайло О. Гайворонський

Адреса: M. O. Hayvoronsky
68-10 Continental Ave
Forest Hills, N. V.
U. S. of America

Родинний архів Ф. Колесси у Львові. Листи М. Гайворонського, № 2. — С. 2. Машинопис. Оригінал. Підпис і адреса — автограф.

№ 4

До Михайла Гайворонського

12. XI. [19]37 [р.]

Високопов[ажаний] і Дорогий П[ане] Професоре!

Передусім прошу приняти мою сердечну подяку за Ваш щедрий дар $ 20, який Ви були ласкаві переслати мені через мого сина Миколу, не знаючи моєї адреси. Отсе перший раз у життю одержав я взагалі якийсь дар для підтримки моєї композиторської діяльности — і тим милійший сей дар для мене, що походить від Вас, заслуженого укр[аїнського] композитора, як доказ Вашого, так цінного для мене признання. Сі гроші буду старатися ужити дійсно для видання моїх творів, або, н[а]пр[иклад], пісень із мелодіями.

У Жовкві складали в літі мою збірку укр[аїнських] нар[одніх] пісень (самі тільки мелодії з першою строчкою тексту) із Закарпаття і матрици

пішлють до Ужгороду, де ся збірка має появитися у виданні „Просвіти" — „Наук[овий] Збірник"[17]. Як тільки видрукують, я Вам зараз пішлю. Тимчасом посилаю Вам: 1/ „Волинські пісні" в моїм укладі[18], 2/ „Утоптала стежечку" в укл[аді] на міш[аний] хор[19], 3/ Нар[одні] пісні з Закарпаття — I, II (правопис мені накинено)[20], 4/ Нар[одні] п[існі] з галицької Лемківщини[21] (вони можуть Вам придатися до Ваших гармонізацій, а може як теми оригінальних творів), та ще дві брошури про укр[аїнську] нар[одну] музику.

Прийміть, В[исоко] п[оважаний] П[ане] Пр[офесоре], мою найсердечнішу подяку за Вашу фотографію, за намір присвятити мені деякі Ваші пісні, що буду собі уважати великою честю, і за прислані мені ласкаво прекрасні видання Ваших творів: Пісні У[країнських] С[ічових] С[трільців][22], „Живи Україно" та Укр[аїнські] н[ародні] п[існі] з Поділля, Гуцульщини, Полісся і Лемківщини[24]. Отсі публікації є в усякім разі важною подією в нашім музич[нім] життю, що заслуговує особливої уваги. Вже поверховний їх перегляд показує, що це річи дуже гарні і дуже цінні; я тільки чекаю хвилі, коли оброблюся трохи з моїми терміновими зобовязаннями, які тепер не дають мені дихати, і коли буду міг з Миколою й Даркою переходити одну пісню за другою і насолоджуватися їх оригінальною красою.

Із приводу сих видань та з надходячим святом Вашого Патрона прийміть, В[исоко]п[оважаний] і Дор[огий] П[ане] Пр[офесоре], мої найсердечніші побажання: щастя, здоровля і творчої радости на многі і многі літа!

Саме тепер докінчується друк моєї книжки „Укр[аїнська] усна словесність" (загальний огляд; вибір творів із поясненнями і нотами)[25], яка через тяжкі коректи абсорбує мене так, що не маю вільної хвилі. До того ж: в звязку з 25-літтям смерти Лисенка треба було написати статтю для „Укр[аїнської] муз[ики]"[26]. Усе те було причиною мого спізнення із відповіддю на Ваш другий лист з 14. X. Бо на перше Ваше письмо я відповів ще перед місяцем.

Ще раз дякую Вам, В[исоко] п[оважаний] П[ане] Пр[офесоре], сердечно за докази Вашої прихильности і признання для моїх скромних досягнень, здоровлю й цілую Вас сердечно та остаю з глибокою до Вас пошаною.

Ф. К[олесса]

Родинний архів Ф. Колесси у Львові. Листи Ф. Колесси, № 2.— С. 2—3. Чернетка.

№ 5

До Філарета Колесси

26. XI.1937 [р.]
Ф[орест] Г[ілс]

Вельмишановний та Дорогий Пане Професоре:

Здається, одної днини ми дістали листи один від другого, а на Ваші питання, прочуваючи, я скоро подав Вам відповідь. Сьогодні берусь писати докладно про усе, що згадане у Ваших двох письмах.

Два листи вже маю Ваші, а сьогодні дістав від Вас пакет із нотами. Дякую Вам якнайкраще за Ваше золоте серце, за ласкаву увагу на мене,

за прекрасний матеріял, з якого я черпаю, на якому я виріс, який для мене — правдивим кормом душі і дороговказом. Як я сильно зрісся із Вашою творчістю! Золотим ключем Ваша „Наша дума“[27] отворила мені казкове царство Пісні, а Ваші „Черевички“[28] повели мене в тереми Ґенія нашої нації. Усюди бачу в своїх композиціях Ваш вплив на мене, а моя Стрілецька пісня немов Вами мені нашептана. І особистий мій контакт із Вами та Вашою родиною оставив у моїй памяти тепло сердечний образ. За це і моя Вам вдяка, пошана і любов.

Колиб я на Вашому місці, то не жалко булоб мені за більшою композиторською творчістю: Ваша комп[озиторська] творчість нерозводнена, хрустально чиста, щиро натхнена і ґеніяльно проста. Це послідовне — це тайна правдивих та вартісних творів, що перетревають ріжні бурі та переміни. Ті, що Вас не любили, інстинктовно чули Вашу силу і свою вартість; Ви їм були на заваді і Вас вони не хотіли бачити. Не тільки Вас, Дорогий Пане Професоре! Одного слова про мою працю у Львові ні оден з цих панів ніколи не написав, а й тепер хотілиби мене зіпхати на сірий конець. Я не дбаю, коли ходить про мою особу, алеж боляче дивитися на тих, що спиняли ріст нашої музики, а усе добре приписують собі.

Читав я недавно, як то пан Р.[29] ризи свої роздирав із жалю, що не видно нарибку композиторів, образованих за границею... Насувається питання: богато нам хісна із чужих шкіл? Загараниці нам треба на конець студій, іначе заграниця виховає нам яничарів. Слава Тобі Боже, що у нас є ще піонерський дух і свою святиню починаємо власними руками ставити. Так! Буде у нас СВОЯ школа наших композиторів і буде у нас СВОЯ симфонічна оркестра, бо у проводі чимраз менчий голос мають всякого рода ґрайзлерники та мішуреси, що все знають, все мають і все продають[30].

Одно мене непокоїть: мамона модної техніки наших молодих композиторів — люксус богатих націй, і бажання скорої наживи, а й ті великанські перепони матеріяльної натури.

Уважно слiджу за усім в Краю і більше радуюся, чим смучу. На Вас дивлюся як на скалу, що непохитно стоїть, зберігає від погибелі наші цінности і передає будучим поколінням скарби. Думаю: мило бачити за собою незмарноване життя і заощаджений капітал. Які богаті булиби ми, колиб у нас було більше таких одиниць як „Філярет Колесса“!

Я радий і щасливий тим, що маю нагоду брати собі Вас за примір. Коли дозволите, ще раз це кажу: дозвольте мені присвятити цей цикль пісень, що Вам „на оказ“ пересилаю. Для мене вони спеціяльно дорогі, бо вони дишуть дивним запахом, який мені пригадує Ваші обрібки пісень. Кромі цего я, маючи тільки мельодії цих пісень і по одній строфі слів, так опрацьовував: перше компонував музику, а відтак до музики писав дальший текст, очевидно річево поправний та в дусі нашої народної пісні. Будь ласка переглянути. Одніське місце радив змінити О. Кошиць[31]: „Не зганяйте, Ми́хась, казав К[ошиць], зазулі із берізки!“ (я, у дальшій строфі, казав зазулі кувати і у гаю...). Пять пісень у цьому циклі. Вони добре передають моє до Вас відношення. Наколиб Ви порадили які зміни зробити, то зроблю дякуючи Вам.

Посилаю Вам також Вашу Коломийку (на скрипку), звучить вона дуже гарно і в такому виді думаю її видати. Мала вона один із най-

більших успіхів у хорі Кошиця, а й на скрипці (як гарний скрипак) припаде кождому до вподоби.

Згадуючи О. Кошиця, от що скажу: пішло у нас на добре, і під орудою К[ошиця] має вийти нова укр[аїнська] фільма[32]. Я дозволяю собі запропонувати йому у тій фільмі і Вашу пісню. На це я прошу Вашого дозволу. Ходжу коло него „на пальцях", він хорий на серце і скоро денервується. Переконую його, що його величі ні трохи не пошкодилаб поява в анґл[ійській] мові пісень і інчих наших композиторів. Роблю заходи, щоби бодай по одній пісні приняли і видали. Із Ваших яб рад там дати коломийку і ще може й другу. Чи дозволите?

Наші ноти (нові) йдуть дуже слабо. Слабі діриґенти, старими річами „обганяються", а нових річей бояться. Сякий-такий ще попит є на мішані голоси — твори, і яб радив, коли у Вас є, вислати на подану мною адресу (покликуючись на мене) по пять примірників.

Адреса: Svoboda
83 Prand St.
Jersey City, N. Y. — U. S. of Amerika

Це тільки моєї відповіди на попередний лист.
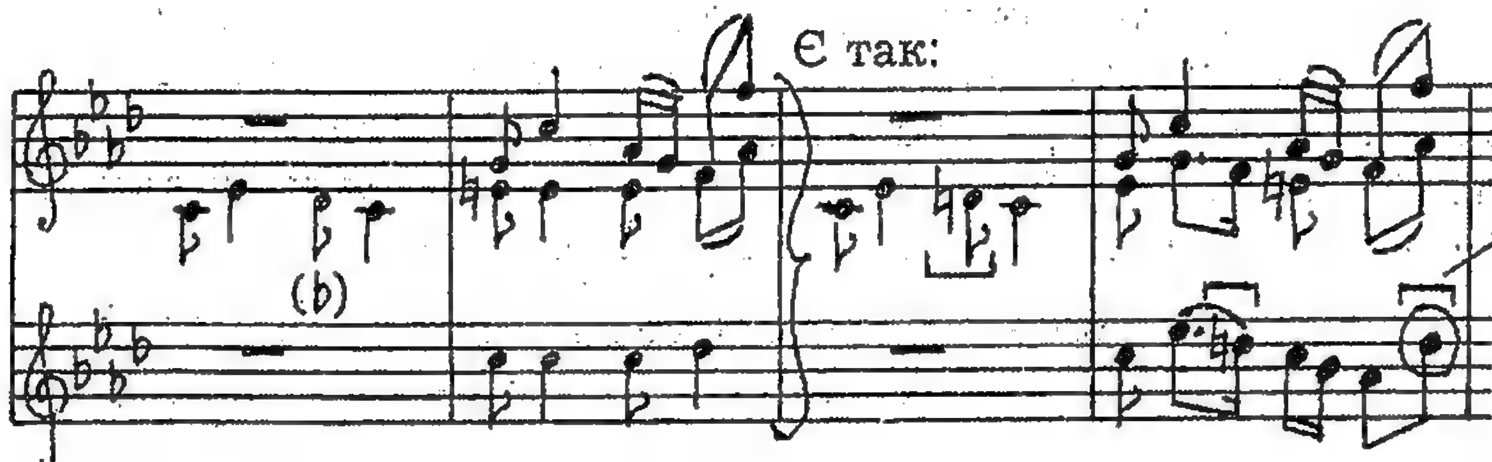
[Продовження]

Ноти, Вами заповіджені, сьогодні я дістав. Дуже щиро дякую. Етн[ографічний] збірник (Лемківщина) я дістав скоро по появі (? 1931). Із него я опрацював вже декілька пісень, доповнять вони цикль пісень із Лемківщини. Дещо із нових пісень (лемк[івських]) я вислав на Підкарпаття. Просив п[ан] Стешко[33] не забувати Підкарпаття і, бачу, ми там стрінемося. Буду дуже вдячний за Ваш Наук[овий] Збірник пісень Підкарпаття.

Уважно простудіюю Ваші розвідки. Дуже я їх люблю, і збираю та бережу!

Дякую Вам дуже за Вашу фотоґрафію і за привіти від Вашої Родини. Кланяюся Їм Усім і дякую за память про мене.

Пісні мої, видані — це лише частинка із моїх праць. Жовква печатає поволи (ой, дуже!), а літоґрафічно видавати — біда. Нема у наших писарів смаку, і майже усе видане ними — незґрабне і на око немиле. Чи повірете, що Ваші пісні, гарно напечатані, у троє скорше приєдналиби і заінтересувалиб покупця. Я вже точно переглянув Ваші Пісні з Волині. Усі дуже гарні і приступні. В пропорції до сторінки ноти і письмо за великі. На послідній сторінці, у першій половині 3-ьої строфки яб суґестіював таку зміну:



Це ♮ d зарізке, хіба обнизити його на ♭ d.

Боже мій, що за краса цих пісень. Я аж пяний від них!

Не знаю, коли ОО Василияне справляться із моїми працями. Перша на черзі (вже у них) — моя Служба Божа[34], дальше має йти 4[-ий] том пісень УСС на муж[еські] голоси, Канти (16) на міш[ані] та однородні голоси[35], Вам присвячений цикль — історичні пісні, Колядки і Щедрівки[36] і доповнення пісень Поділля, Полісся, Лемківщини і Пісні Підкарпаття[37]. Це там, а тут небаром вийдуть мої композиції на скрипку із форт[епяном], хочу також видати дещо на смичкову оркестру. Не хочеться мені даром віддавати америк[анським] видавництвам, тому видаю сам, а видане віддаю на власність Рідній Школі[38]; тепер думаю віддавати Муз[ичному] Т[оварист]ву ім. М. Лисенка[39]. Як бачите: роблю кілько можу і що можу, не дивлячися на те, що свої навіть мойого імені до допускають в Укр[аїнській] Музиці[40]. Перший там заговорив д[окто]р Стешко, і чую, що із Підкарпаття п[ані] Щуровська[41] пише про мої нові хоральні композиції.

В мойому житті я працюю і стараюся оминати неславу, від своїх жду бодай привітного слова, бо воно на чужині стократ ціннійше і пожадане. Атмосфера у Львові ставала задушлива, я виїхав, доповнив студії (був стипендистом на Колюмбійському Університеті в Ню Йорку, де все мої праці були відличні (композиції та тези); як діреґент, дістав в оцінці директора свойого рода майстершулі: талановитий та музикальний; мої композиції (на скрипку, на см[ичковий] квартет, поминаючи вокальні композиції та на смичкову оркестру) нераз виконувано... І чи не радіти мені цим? До цего ще і моє домашнє життя прекрасне, мирне та тихе... Думаю, що моє щастя прозирає із моїх творів... Слава Богу за усе!

За желання Ваші із Михайловим Чудом дякую дуже.

Попрошу я Вас дуже про от що: не писати про мене осібної статті, хиба тільки деколи, при нагоді згадати, що слідами по Лисенкові за Вами йду я... Так, йду і чуюся вповні щасливим. Краще нам творити національну музику, чим цуратися свойого і бути прогноєм для всякої інтернаціональної голоти. Не вирадирують нас ні Людкевичі, ні ріжні лиски! Чи запримітили Ви, як чистонько Людкевич[42] вирадирував імя автора стріл[ецької] пісні „Їхав стрілець на війноньку". Та я радий, що він оминув моє імя, чим малоби воно паленіти над брудною рукою цего пана. Вмію я любити, але ж і вмію я також і ненавидіти, „брудні душі" всяких таких панів як цей, погано занечищують воздух. 35 літ він там спинює зріст нашої музики. Це кара Божа — ці чираки на нашому орґанізмі![43]

Перебули татарщину, то й перебудем і це. Хто не вірить у кращу будуччину нашої нації, той хай запізнається із нашою піснею. Хто не вірить у націю, той хай знає, що національні композитори усіх націй мають більше значіння і вартість у других, і поки світ, доти буде він величатися ріжнородністю, насичену індівідуальними прикметами та ціхами. Хто вірить у націю, тому традиція свята, тому своя культура незаступима, тому праця в народі — не прокляттям, а благословеньством.

Говорю це до Вас, Мій Найдорощий Пане, бо ці думки пішли за Вашою суґестією, і кажу те, що думаю і чим руководжуся.

Дякуючи ще раз Вам якнайкраще, остаю з правдивою пошаною до Вас.

Ваш все Михайло О. Гайворонський

P. S. Довго писав це письмо, бачу богато похибок, видно, був втомлений і про дещо забув написати — напишу другим разом.

P. S., деякі доповнення — автограф.

Родинний архів Ф. Колесси у Львові. Листи М. Гайворонського, № 3.— С. 3—7. Машинопис. Оригінал. Адреса, нотний приклад, підпис.

№ 6

До Михайла Гайворонського

8.1.[19]38 [р.]

Не вмію дібрати відповідних слів, щоби подякувати Вам за останнє Ваше любе письмо; на вступі мушу перепросити Вас за поневільне спізнення з відповідю: в останньому місяці я дуже інтенсивно працював над викінченням до друку поліських пісень[44], щоби вони могли вийти ще 1938 р[оку], інакше друк був би відложений на неозначений час ad calendas graecas; до того ж і стан мого здоровля не дуже то корисний і я мушу поспішатися, боячися, щоби мої праці, полишені на чужі руки, не запропастилися.

Сердечно дякую Вам, В[исоко] п[оважаний] і Дорогий П[ане] Пр[офесоре], за ласкаві слова признання, на які я може й не заслужив; я давно вже ні від нікого не чув таких сердечних слів, як від Вас тепер; і тим цінніші вони для мене.

Через наукову працю розвинулося у мене почуття самокритики і я розумію добре, що не вспів піднятися на вищий щабель муз[ичної] творчости: головно через те, що зростаючи в недостатку, не вспів замолоду засвоїти собі фортепянової гри; і се було великою перешкодою при студіюванні музичної літератури й перфекціонуванні у композиторській техніці.

Та колиб я моїм скромним дорібком музичним не осягнув нічого іншого, а тільки причинився до поширення культу народ[ньої] пісні у нас в Галичині і до піддержання народнього напрямку в нашій музиці та дав імпульс до Вашої творчости в сьому ж народньому напрямку, про що з приємністю довідуюся із Ваших листів, то я уважаю моє завдання за сповнене і можу відійти спокійно у тінь.

Ви ж, В[исоко] п[оважаний] і Дор[огий] П[ане] Пр[офесоре], розпоряжаєте великим капіталом музичним. У вас вдвоє більше усього того, з чим я наважився виступити на музичному полі, та в додатку Ви здобули й те, чого мені недоставало.

У Ваших творах, які Ви були ласкаві мені прислати, видно скрізь свіжий оригінальний талант, молодечий розмах і високо розвинену композиторську техніку і, що найважніше, зрозуміння і засвоєння духа укр[аїнської] народ[ньої] музики, що запевнює їм довговічність: вони ж усе будуть цінені і люблені, незалежно від того, чи і як там про них висловляться оден або другий із завислих критиків. Уже Ваші прекрасні, глибоко відчутні Стрілецькі Пісні, і Ваші обрібки народ[ніх] пісень забезпечують Вам поважне місце в історії укр[аїнської] музики і певно дочекаються

справедливої оцінки у вдумчивого й безстороннього критика. Та я сам признаюся, що досі знав я тільки малу частину Вашого музичного дорібку.

Із правдивою радістю довідуюся з Вашого останнього листа, яку багату музичну творчість розгорнули Ви за час пробування в Америці: Ви тільки причаїлися на кілька літ, та щойно тепер отворяєте Вашу скарбницю, де крім пісень УСС є й Служба Божа, і Канти, і історич[ні] пісні, і нові циклі нар[одніх] пісень та ще й інструментальні твори, яких нам тут так дуже треба! Треба признати, що наша культура музич[на] завдяки праці Музич[ного] Тов[ариства] [ім.] [М.] Лис[енка] і його філій дуже зросла в останніх літах.

Сердечно ґратулюю Вам, Дор[огий] П[ане] Проф[есоре]! Справді можете бути щасливі і горді, даючи рідному Краєві і свому поневоленому народові таке багате віно, що скріпляє саме його моральну силу та поможе йому перетрівати страшне лихоліття!

Велика буде для мене честь і радість, коли Ви схочете присвятити мені присланий у рукописі цикль народ[ніх] пісень і коломийку на скрипку з фортеп[яном].

Прийміть від мене, В[исоко]п[оважаний] і Дор[огий] П[ане] Пр[офесоре], найсердечнішу подяку за сей доказ Вашої приязни і Вашого так дуже цінного для мене признання.

Кожна мелодія сього циклю у Вашому такому гарному, помисловому, а заразом легкому ґранціозному обробленні — се правдива перлина, і під цим оглядом я не маю нічого до завваження, хиба тільки те, що всі вони мені дуже-дуже подобаються.

Вся моя родина завсіди дуже мило згадує про Вас, про незабутні часи Вашої науки співу у [...]* і концертики, диригентуру в „Бояні“[45]. Всі ми радіємо, що Ви знайшли в Америці спокій, вдоволення і навіть щастя родинне. З колядою і Новим Роком просимо приняти наші сердечні, хоч спізнені побажання: щоби Ви, В[исоко] п[оважаний] і Дор[огий] П[ане] Пр[офесоре], ще много й много літ зазнавали творчої радости та збагачували нашу літературу музичну на славу укр[аїнського] народу.

Тішуся звісткою про приготовлювання нової укр[аїнської] фільми нашим славним мистцем капельником і композитором О. Кошицем, та при тій нагоді прошу ласкаво передати йому від мене низенький поклін і щирий привіт.

Дуже я вдячний Вам за Ваші старання, щоб у англійському виданні укр[аїнських] нар[одніх] пісень, яке приготовлює О. Кошиць, помістити й дещо з моїх обрібок; може знайдеться щось ліпшого, як коломийка; а в тім здаюся вповні на Ваш вибір.

Ваша заввага щодо останньої із моїх „Волинських народ[ніх] пісень“ зовсім справедлива і я з вдячністю її приймаю.

Мій збірник нар[одніх] пісень із півд[енного] Підкарпаття із вступною статейкою вийде мабуть у лютім: по святах уже починають друкувати Наук[овий] Збірн[ик] Просвіти в Ужгороді.

Лиско[46] тяжко захорував на легені, лічиться тепер у санаторії в Голоску[47] під Львовом. Він, може, й не має злої волі — та редагування „Укр[аїнської] муз[ики]“ приходиться йому дуже тяжко — головно із фінансових

* Одного слова не вдалося відчитати.

причин. Се дуже важний і потрібний для нас орган, коби лиш удержався, то можна буде його розвинути у бажаному напрямку.

Ще раз дякую Вам, В[исоко]п[оважаний] П[ане] Пр[офесоре], за все добре, стискаю Вашу дружню руку та остаю з правдивою до Вас пошаною

щиро відданий Вам

Ф. Колесса

Родинний архів Ф. Колесси у Львові. Листи Ф. Колесси, № 3.— С. 4—7. Чернетка.

№ 7

До Філарета Колесси

11. V. 1938 [р.]
Ф[орест] Г[ілс]

Високоповажаний і Дорогий Пане Доктор:

Від Вас дістав я книжку, на появу якої давно ждав. Надзвичайно я радий і вдячний Вам за ласкаву память і дарунок.

Прошу приняти вислів правдивої моєї пошани і привязання.

Ваш все

Михайло О. Гайворонський

Родинний архів Ф. Колесси у Львові. Листи М. Гайворонського, № 4.— С. 8. Автограф.

№ 8

До Філарета Колесси

24. IX.1938 [р.]
Ф[орест] Г[ілс]

Високоповажані та Дорогі Пане Професор:

За Вашу прецікаву нову книжку, яку Ви зволили ласкаво прислати мені на памятку, дозвольте приняти мою найщирійшу подяку. Кожда Ваша праця дає мені все богато матеріялу і вчить мене богато. Між цими піснями знайшов я такі пісні, за якими я давно шукав і питав.

Пару днів тому я вислав Вам мою Службу Божу і пару композицій для скрипки. Літурґію я уважно, старанно і поволі будував — 12 літ. Старався я ту дати вислів мойого оптимізму, старався змалювати весняну радість нашої землі і віри у краще її будуче.

Скрипкові композиції пишу я у нашому стилі і дусі, держучися кріпко консервативної школи. Сьогодні такі праці можуть декому видаватися анахронізмом... а я не так думаю; бачу такуж думку у тих, що не топляться у модному анархізмі, і спокійно йду витоптаною стежкою.

Небаром почуємо Ваші „Волинські пісні", виконає їх тут[ейший] хор під рукою д[уже] музикального дір[еґента] Ст. Марусевича[48]. Молодий хор, молодий і діреґент, культурно співають і часто й між чужими виступають.

В Европі „гарячо", а в Америці повіні та гураґани топлять сотні людей і нищать біліонове майно. Нервознять нас дуже „новостеві аґенції", що посвойому інтерпретують усі новинки (головно із Европи) і все навертають увагу на долю „вибраного народу"...

Кінчу цей лист поклоном Усій Вашій Родині і остаю з правдивою пошаною

Ваш Михайло О. Гайворонський

Родинний архів Ф. Колесси у Львові. Листи М. Гайворонського, № 5.— С. 9. Машинопис. Оригінал. Підпис — автограф.

№ 9

До Михайла Гайворонського

21. XI. [19]38 [р.]

Високопов[ажаний] і Дорогий Пане Професоре!

Пишу цього листа в передодень св[ятого] Михайла, коли я і ціла моя родина думками при Вас. З іменинами прийміть, Дорогий Пане Професоре, наші сердечні, хоч трохи спізнені побажання. Дай Боже, щоби Ви прожили щасливо і в добрім здоровю ще много і много літ на славу української музики! щоби ще довго збагачували її перлинами Вашої творчости!

Дуже утішила мене нова серія Ваших цінних творів, які Ви були ласкаві мені прислати: Служба Божа та Сонатіна, Прелюдія ц-моль і Думка[49], усі у Вашім оригінальнім стилю, переняті народнім духом, [вони] своєю щирою безпосередністю й рідними мотивами промовляють сильно до української душі.

Милою несподіванкою для прихильників Вашого таланту є Ваша велична Служба Божа: овіяна погідним піднесеним настроєм, побудована в церковному стилі, вона сильно держиться корінням у рідному ґрунті, чим дуже корисно від[рі]зняється від церковних творів деяких новіших наших композиторів.

Консервативний напрямок, до якого Ви признаєтеся, запевнить Вашим творам довговічність: вони стануть тривким надбанням нашої музичної літератури, тим ціннішим, що в доборі гармонічних і контрапунктичних засобів Ви не стоїте на одному місці, але сильно еволюціонуєте та ідете з поступом. Збагачування нашого музичного дорібку інструментальними творами порахується Вам також у заслугу майбутнім[и] історикам[и] укр[аїнської] музики.

Сердечно дякую Вам за миле писанєчко з 24. IX., з якого приємно було мені довідатися, що мої Волинські пісні мав виконати хор під орудою дір[иґента] Ст. Марусевича. У нас від осені тяжка й душна атмосфера (про се певно знаєте з часописів), яку відчуваю тим прикріше, що на здоровлю почуваюся щораз то гірше: високе тиснення крови (доходить до 220) і аритмія серця; коли так далі піде, то мабуть не довго вже потягну. Тому й спішуся з викінченням деяких музично-етноґрафічних і літературних праць, які жаль

було б покинути недокінченими, вложивши у них богато праці. Се нехай хоч у части виправдає мої спізнення й занедбання в кореспонденції й виготовленні деяких рецензій, що дуже лежить мені на серці.

Здоровлю й обіймаю Вас сердечно, від моєї дружини і дітей — Миколи, Дарочки і Софії — сердечні поздоровлення. Зокрема прошу передати низенький поклін Вашій В[исоко]п[оважаній] Пані Добр[одійці], котрій, здається, в першій мірі треба дякувати за те, що Ваша музич[на] творчість останніми роками так обновилася й збагатилася. Бож аби так писати, як Ви тепер пишете, може тільки чоловік вповні щасливий — так я бодай думаю.

Отож, бажаючи Вам як найдовше зазнавати творчої радости, здоровлю усім добром

Ваш Ф. К[олесса]

Родинний архів Ф. Колесси у Львові. Листи Ф. Колесси, № 4.— С. 8—9. Чернетка.

№ 10

До Філарета Колесси

*24 Dec[ember] 1938 [р.].**

Високоповажаний та Дорогий Пане Доктор!

Прошу ласкаво приняти наш Різдвяний та Новорічний привіт.

Михайло і Ніля[50] Гайворонські

S. P.

За лист і привіт від В[исоко] п[оважаної] Родини дуже гарно дякую.

Буду Вам невимовно вдячний, як знайдеться у Вас час на написання замітки в Н[овому] Часі про Службу Божу[51].

Ваші „Черевички" лагодить студ[ентський] хор на Шевченківський концерт. Хор дуже любить Ваші композиції... А я рад, що можу їм давати Вашу працю до виконання.

На Листопадовім Святі виконували мій (смичк[овий]) квартет. Цей квартет і Тон-поему (на симф[онічну] орк[естру])[52] післав до Супрому[53], може що напише про них дир[ектор] Барвінський[54].

Працюю тепер над білоруськими піснями. Їхня мельодика — то прямо до йоти як наша. Дістаю від них (з Вилоні)[55] їхні і наші (з Полісся) нар[одні] пісні.

Кланяюся Вам і Вашій Дорогій мені Родині.

Ваш Михайло Гайворонський

Родинний архів Ф. Колесси у Львові. Листи М. Гайворонського, № 6.— С. 10—11. Автограф.

* Лист датовано за штемпелем відправлення листа.

№ 11

До Філарета Колесси

З. V.1939 [р.]

Високоповажаний та Дорогий Пане Доктор:

За Ваші желання сердечно дякую Вам і Вашій цілій Родині.

Із Вашої карточки не знати — чи дістали Ви мій лист. У тому листі, між інчим, я повідомляв Вас, що посилаю Вам маленький дарунок-писанку. Бачу, що Ви його дістали. Воно призначене на видання Ваших пісень, або — на що хочете самі.

Я просив Вас також — коли Ваша ласка — вибрати мені кілька пісень із Буковини, щоби я міг скомплєтувати пісні усіх областей нашої батьківщини. Прошу, ще раз — дуже, вибрати такі пісні, якіб надавалися до мойого способу обрібки.

Посилаю Вам виктичені „Колядки-Щедрівки“[56], прошу ласкаво переглянути. Наколи ця моя праця Вам сподобалася, тоді я Вас прошу приняти її як присвяту і вислати до Василиянської друкарні в Жовкві. Вони будуть друкувати.

Ці колядки збирав я довго; збирав, допасовував, опрацьовував по кілька разів і, по кількох літах, остаточну дав редакцію. Най так воно йде слідами Вашої „Нашої думи“... Присвята ця буде на місце тих народніх пісень, що був я вислав Вам минувшого року.

Яб радий помістити дедикаційну замітку таку, яку Ви б раді бачити; тому то і прошу Вас ласкаво мені намітити до вибору кілька.

Чи радите подати перед колядками яку заувагу чи яке пояснення?

Кожну колядку можна співати і на мішаний хор:

I	голос:	сопрани і I тенори
II	-„- :	альти і II тенори
III	-„- :	баси

Цікаво: чи у цих моїх обрібках і в текстах усе „в порядку“? У всіх колядках я задержав оригінальний антифональний стиль[57]. Оба варіянти (мої) старався я дати споріднені і звязані з оригіналом в одну немов цілість. Думаю, що ужиття ріжнородних ладів (звичайного мажору й мінору) і церковних додало праці більшої ширини і інтересу.

Ой, Боже мій! Кілько я мав радости із кождою колядкою! Кілько втіхи і сліз...

Посилаю Вам також перший примірник „Кантів із Почаївського Богогласника“. Прислали мені на оказ — а я Вам посилаю. Прислали були мені з архіву оригінальний примірник із кінця XVIII ст. Я довго-довго вибирав, переписував, редагував і на кілька способів опрацьовував. Скінчив — і слава Богу: вже випечатали (за один повний рік). Я радий. Оставив оригінальний текст, бо він має в собі „маєстат“. Можливо, що попрошу котрого із наших поетів переложити на живу мову... Радилиб Ви це, чи ні? Я не дуже рвуся.

Наколи „Канти“ Вам до вподоби, та наколи це не буде тягаром — то знова найбільшою моєю втіхою буде Ваша оціночна замітка.

Ваша стаття в Укр[аїнській] Музиці[58] знова роскрила мені очі — і я, маючи Ваші зауваги, зможу давати стилеві обрібки не тільки наших, а й білоруських пісень. Які вони раді, які гарні і милі люде! Пока дав я їм 14 обрібок пісень, а полюбив я ті пісні як наші рідні[59].

Хочу отце просити Вас ще о одне: може тому пів року я вислав до архіву Супрому усе видруковане моє; між ними і фотоґрафічну відбитку мойого квартету (на теми двох варіянтів пісні про Морозенка) і Тон-поему (героїчну) на симф[онічну] оркестру. Ні слова від Супрому не чую, і вже і не сподіваюся. Розумію: свої клопоти і т. д. Та все таки через Вас я звертаюся до Вашого Миколки переглянути і запізнатися з інструментальною моєю працею. Квартет можна би грати всіма смиками (симфон[ічної] оркестри), а і Тон-поема може діждется виконання під рукою Миколки.

Чую: в Харкові грали мою Суїту (на симф[онічну] орк[естру])[60], а Квартет — в Ню Йорку. Кромі цего квартету грали ту моє „мале трійо“, Різдвяну суїту і Прелюдію й фуґу[61].

Збираю матеріяли та над ними працюю. Поволі-поволі росте праця, та коби Бог благословив її удачею.

Дивлюся на Ваше діло; яке воно гарне, яке велике і яке цінне!

Мило мені про Вас думати, мило брати собі Вас за примір і радісно чути Ваше золоте слово. Дякую якнайкраще за усе.

Кінчу поклоном Вашій Пані Добродійці та Цілій Родині.

З правдивою пошаною та любовію

Ваш все Михась Гайворонський

Родинний архів Ф. Колесси у Львові. Листи М. Гайворонського, № 7.— С. 12—15. Автограф.

№ 12

До Філарета Колесси

26. VI.1939 [р.]
Ф[орест] Г[ілс]

Вельмишановний та Дорогий Пане Докторе:

За Ваше письмо дякую Вам якнайкраще. Я дуже радий, що Колядки Вам сподобалися і що Ви ласкаво приняли мою Вам присвяту. Залишиться тепер памятка моєї глубокої до Вас пошани і щировідданої любви.

Дякую Вам і Вашому Синові за труд та за суґестії змін. Думаю: нема людського діла, якеб не можна було уліпшити.

Колядку із Добровлян[62] хочу залишити, бо вона із моїх рідних сторін. Виріс я там і звідти виніс я богато мотивів до моєї оригінальної творчости.

Читав критику д[окто]ра Людкевича на мої Канти[63]. Холодна вона і непривітна. Коли Ваша ласка — то буду Вам вдячний.

Коректу роблять в Жовкві; недогідно висилати до мене, бо це перериває діло на півтора місяця. Не мають богато муз[ичних] черенок і через те не спішаться із друком. Вони солідні.

Чотири пісні, що у Вас, ввійдуть в альбом народних пісень із усіх сторін (включаю там і історичні пісні). Бачванська пісня, Вашого запису,

вийшла мені напричуд цікаво. Коломийку (на скрипку із форт[епяном]) чи не датиб нам малій Лесі Деркачівні[64]? В її руках наша праця жити буде. Дуже мило було мені чути, що на концерті Л[ьвівського] Бояна ми обазійшлися...[65]. Тішуся успіхами праці Вашого Миколки. Хочу чимнебуть йому в праці пособити!

Кінчу цей лист, кланяючися Вам та Усій Вашій Родині.

Ваш Михайло.

Родинний архів Ф. Колесси у Львові. Листи М. Гайворонського, № 8.— С. 16. Машинопис. Оригінал. Підпис — автограф.

ПРИМІТКИ

1. Йдеться про статтю „Великий Співанник Червоної Калини" (Діло. — 1937.— 20 черв.). У ній Ф. Колесса рецензує збірник під однойменною назвою (Львів, 1937, 319 + XXII с.), куди ввійшли стрілецькі, історичні, побутові й обрядові пісні для хорів а capella різного складу в опрацюванні українських композиторів. Основу збірника становлять стрілецькі пісні, а „найцінніша їх частина, — як пише Ф. Колесса, — це твори нашого стрілецького рапсода, відомого композитора М. Гайворонського".

2. Мова про „Співаник для дітей дошкільного і шкільного віку" (Вид. Українського Педагогічного Товариства, Львів, 1922) і позитивну рецензію Ф. Колесси на цей збірник (Громадський Вістник.— 1922.— 18 черв.).

3. Лисенко Микола (1842—1912) — український композитор, етнограф, піаніст, диригент, педагог, музично-громадський діяч; основоположник української класичної музики. Під його впливом формувалося також мистецьке обличчя композиторів Галичини. Цьому значною мірою сприяли творчі контакти М. Лисенка з Ф. Колессою, зокрема їх листування 1896—1911 рр.

4. „Коломийки" Ф. Колесси — обробка для мішаного хору циклу гуцульських коломийок.

5. Придаткевич Роман (1895—1980) — український скрипаль, композитор, педагог, музично-громадський діяч. Навчався у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка (у Є. Перфецького), в Академії музики у Відні (в О. Шевчіка), продовжив освіту в Берліні (у Флеша) та Нью-Йорку (у П. Ґалліко). З 1923 р. — у США. З 1930 р. активно концертував у США і Канаді як соліст та ансамбліст. Організатор і учасник Українського тріо та Товариства прихильників української музики, співзасновник (з М. Гайворонським) Української консерваторії у Нью-Йорку (1924—1929), з 1946 р. викладав гру на скрипці та історію музики в коледжі в Муррей. Автор творів для симфонічного оркестру (4 симфонії, „Українська сюїта") і для скрипки (2 сюїти, 2 „Українські рапсодії", „Соната" та ін.). Залишив низку музикознавчих досліджень та статей.

6. Михайло-Орест Гайворонський.

7. Село Космач, тепер Косівського району Івано-Франківської області.

8. Нижанківський Остап (1863—1919) — український композитор, хоровий диригент, музично-громадський діяч. Активно пропагував хорову музику: організатор виїзних студентських концертів „Артистичні мандрівки" (1889, 1892), організатор і диригент т-ва „Боян" у Бережанах (1892), диригент „Бояна" у Львові (1895—1896) та Стрию (1900—1914), засновник видавництва „Музикальна бібліотека" (1885). Автор хорів, солоспівів, вокальних ансамблів, фортепіанних п'єс, обробок народних пісень.

9. Топольницький Генрик (1869—1920) — український композитор і піаніст. У 1891—1895 рр. — активний діяч „Львівського Бояна", у 1896—1914 рр. працював у Тернополі. Автор кантати „Хустина", хорів, обробок народних пісень, фортепіанних творів; залишив музикознавчі праці.

10. Матюк Віктор (1852—1912) — український композитор, теоретик музики. Автор кантати „Гамалія", світських і церковних хорових творів, солоспівів, музики до мелодрам.

Склав хорову збірку „Боян", „Руський співаник для шкіл народних", „Короткий начерк з гармонії та композиції" та ін.

11. Вахнянин Анатоль (Наталь) (1841—1908) — український композитор, письменник, журналіст, педагог, музично-громадський діяч. Організатор і керівник музично-хорових товариств „Торбан" (1870) і „Боян" (1891) у Львові, ініціатор створення й директор Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка (Львів, 1903). Засновник і перший голова Т-ва „Січ" у Відні (1867), Т-ва „Просвіта" у Львові (1868), посол до Галицького сейму та Віденського парламенту (1894—1900). Редактор часописів „Правда" (1867—1870), „Письмо з Просвіти" (1878—1879), співредактор „Діла". Автор опери „Купало", хорів, пісень, обробок народних пісень, музики до драм. Як літератор виступав із 60-х рр. („Оповідання і гуморески", поезії, повісті, статті, підручники, незакінчені „Спомини з життя").

12. Солтис Мечислав (1863—1929) — польський композитор, диригент, педагог, музично-громадський діяч. У 90-х рр. диригент львівських хорових товариств „Ехо" і „Лютня". З 1891 р. професор, у 1899—1929 рр. — ректор Консерваторії Галицького музичного товариства. Автор 5 опер (у т. ч. „Марія, українська оповідь", 1909), 2 симфоній, 3 симфонічних поем, 3 ораторій, фортепіанного концерту, солоспівів, творів для фортепіано, органа, хору.

13. Колесса Софія, за чоловіком Сондей (1908—1942) — віолончелістка, спортсменка, артистка хорової капели „Трембіта".

14. Колесса-Залеська Дарія (нар. 1906) — піаністка і педагог. Автор наукових праць і музичних творів для фортепіано.

15. Колесса Микола (нар. 1903) — український композитор, диригент, педагог, музично-громадський діяч. Автор симфонічних, хорових, камерно-інструментальних творів, солоспівів, обробок народних пісень. Засновник львівської диригентської школи.

16. Йдеться про василіянський монастир (ЧСВВ) у м. Жовкві — релігійний, культурний і видавничий осередок у Галичині, заснований 1682 р. У 1895—1946 рр. при монастирі діяли друкарня і видавництво, де крім релігійної літератури публікували видання, що мали служити духовному розвиткові народу.

17. Народні пісні з Підкарпатської Руси / Зібрав і зредагував Філарет Колесса. Мелодії і тексти // Науковий збірник Т-ва „Просвіта" в Ужгороді. Річ[ник] XIII—XIV за р. 1937—1938.— Ужгород, 1938.— С. 49—149.

18. Йдеться про обробки для мішаного хору волинських народних пісень (Pieśni ukraińskie zebrane na Wołyniu a zharmonizowane przez prof. F. Kołessę.— Równe: Wołyński związek teatrów ludowych, 1936—1937.— Zesz. 1—2).

19. „Утоптала стежечку" — мішаний хор a capella (сл. Т. Шевченка. Львів: Вид-во „Український дім", 1936.— 7 с. нот.

20. Народні пісні з Південного Підкарпаття. Тексти і мелодії із вступною розвідкою // Науковий збірник Тов-ва „Просвіта" в Ужгороді за рік 1923.— Ужгород, 1923. — Річник 2.— С. 122—142.

Руські народні пісні з Підкарпатської Руси. Зібрав і на мішаний хор уложив Філарет Колесса. [Часть] І. (Текст і правопись автора). (Збірник нагороджений на конкурсі шкільного реферату в Ужгороді). — Ужгород: Видає Комітет діловодчиків народопросвіщенія Ради Підкарпатської Руси, 1924.— 39 с. нот.

21. Народні пісні з Галицької Лемківщини. Тексти й мельодії. Зібрав, упорядкував і пояснив д-р Філарет Колесса // Етнографічний збірник. — 1929. — Т. 39—40. — LXXXII + 469 с.

22. Очевидно, йдеться про обробки стрілецьких пісень М. Гайворонського, Р. Купчинського і Л. Лепкого, що вийшли з жовківської друкарні василіян 1936 р. трьома збірниками: 1) Сольоспіви; 2) Мішаний хор; з) Однородний хор.

23. „Живи, Україно!" — мішаний хор на слова О. Олеся.

24. Хорові обробки українських народних пісень для мішаного хору, всі друк. „Українська Музична Накладня" у Нью-Йорку: „Поділля", 3 випуски, 1937; „Гуцульське Різдво", 1933; „Лемківщина" і „Полісся", 4 випуски, 1933.

25. Українська усна словесність. 1. Загальний огляд (із портретами українських етнографів та народних співців). II. Вибір творів із поясненнями та нотами. — Львів: Накладом

фонду „Учітеся, брати мої“, 1938. — 645 с., іл., ноти. — (Наук. популярна б-ка Тов-ва „Просвіта“ „Учітеся, брати мої“; Ч. 1—4 (22).

26. Йдеться про статтю Ф. Колесси „Як розумів Микола Лисенко проблему гармонізації українських народніх пісень (Українська музика. — 1937. — Ч. 9—10. — С. 124—132). Це число журналу має назву “У 25-ліття смерти Миколи Лисенка“.

27. Наша Дума: Українсько-руські народні пісні / Зібрав і для хору уложив Філярет Колесса. — Львів: Вид-во Тов-ва „Просвіта“, 1902. — 10, 52, 32 с. нот.

Збірник вміщує 50 українських (галицьких) народних пісень: 25 для мішаного і 25 для чоловічого хору.

28. „Якби мені черевики“ — мішаний хор у супроводі фортепіано (сл. Т. Шевченка).— Львів: Вид-во „Львівського Бояна“. [б. р.]. — 11 с. нот.

29. Очевидно, йдеться про Антона Рудницького (1902—1975) — українського композитора, диригента, піаніста, музикознавця і педагога. Навчався у Львівській консерваторії (у піаністів В. Курца і Є. Лялевича), продовжив освіту в Берліні (композиція, музикознавство). Проводив диригентську й педагогічну діяльність у Львові, Харкові, Києві, Варшаві, з 1937 р. — у США. Автор 3 опер, 3 симфоній та інших творів для симфонічного оркестру, 1 балету, 1 ораторії, 4 кантат, віолончельного концерту, солоспівів, камерних та фортепіанних творів. Залишив музикознавчу працю „Українська музика. Історично-критичний огляд“, низку статей, зокрема на теми української музики XX ст.

30. Думка М. Гайворонського щодо умов для розвитку національної композиторської школи загалом слушна. Справді більшість західноукраїнських композиторів (С. Людкевич, В. Барвінський, М. Колесса, З. Лисько, А. Рудницький, Н. Нижанківський, Р. Сімович, Б. Кудрик) здобували вищу музичну освіту на Заході, у таких центрах інтелектуально-музичного життя, як Прага, Відень, Берлін. Так, усі змагали до однієї мети: вивести українську професійну музику на загальноєвропейський рівень. І впевненість М. Гайворонського в досягненні цієї мети нині вже є реальністю. Однак присутній тут подекуди елемент суб'єктивности не з усім дозволяє погодитися.

31. Кошиць Олександр (1875—1944) — український хоровий диригент, композитор, етнограф, педагог. Закінчив Київську духовну академію і Музично-драматичну школу М. Лисенка. Як диригент у 1909—1918 рр. працював із хором Київського університету, у Театрі М. Садовського, у київській міській Опері. Один із засновників у 1918 р. Української республіканської капели (пізніша назва — Український національний хор). У 1919—1924 рр. відбув із цим колективом тріумфальні концертні гастролі у країнах Західної Європи й Америки, прославивши українське хорове мистецтво у світі. З 1926 р. — у США. Один із кращих знавців і популяризаторів української народної пісні й церковної музики. Записував народні пісні на Київщині й Кубані. Автор церковних творів (5 літургій, окремі співи), обробок народних пісень. Залишив „Спогади“, „З піснею через світ“, дослідження про українські обрядові пісні та ін.

32. Йдеться про український кінофільм „Маруся“ (за мотивами „Ой, не ходи, Грицю“ М. Старицького). За жанром це фільм-концерт, де виконують веснянки, пісні чумацькі, жартівливі та з вечорниць і, врешті, є цілий обряд різдвяного колядування — „Колядки-Щедрівки“ в обробці М. Лисенка у виконанні чоловічого, мішаного та дитячого хорів під керівництвом О. Кошиця. Цей фільм — чи не єдине свідчення мистецтва визначного українського диригента. Прем'єра фільму відбулася 29 жовтня 1938 р. у Вінніпеґу.

33. Стешко Федір (1877—1944) — український музикознавець. З 1920 р. жив і працював у Празі (Український вільний університет, Український високий педагогічний інститут ім. М. Драгоманова). Автор низки праць з історії української музики, зокрема церковної. Цікавився музичним фольклором Закарпаття, там планував провести акцію збирання народних пісень для мистецької обробки їх українськими композиторами. Ці плани значною мірою пов'язував з особою М. Гайворонського.

34. „Служба Божа“ для мішаного хору a capella (друкарня василіян, Жовква,1938).

35. „Канти з Почаївського „Богогласника“ (друкарня оо. Василіян, Жовква, 1939). Мелодії й тексти до цієї збірки М. Гайворонський почерпнув із Почаївського „Богогласника“ 1792 р., переданого йому отцями василіянами. На основі 16-х оригінальних зразків композитор створив 19 їх обробок (9 для мішаного і 10 для однорідного хорів, з них 3 для обох родів хору).

36. На зламі 30—40-х рр. М. Гайворонський працював над циклами колядок та щедрівок із різних реґіонів України: від Лемківщини й Закарпаття до Київщини, Полтавщини і навіть Курщини. Хорові обробки їх згодом видані фотостатичним способом у Нью-Йорку: „Колядки і Щедрівки" для мішаного хору, зб. 5, 1942; „Колядки і Щедрівки" для однорідного хору, зб. 21, 1943; „Колядки" (з Гуцульщини, Бойківщини і Лемківщини), 1943.

37. Доповнення пісень Поділля, Полісся й Лемківщини, а також пісні Підкарпаття не вийшли з друкарні василіян.

38. „Рідна школа" — освітньо-виховне товариство з широким полем діяльности. Засноване в 1881 р. у Львові під назвою „Руське товариство педагогічне", у 1912 р. перейменоване на „Українське педагогічне товариство" (УПТ), з 1926 р. — „Рідна школа".

39. „Музичне товариство ім. М. Лисенка" засноване 1903 р. у Львові (до 1907 р. мало назву „Союз співацьких і музичних товариств"). Головами Товариства були В. Шухевич і з 1916 р. Й. Дрималик. Одночасно заснований Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка.

40. Йдеться про журнал „Українська музика" — місячник, орган Союзу українських професійних музик у Львові. Виходив із березня 1937 р. по грудень 1938 р. у Стрию і в березні—червні 1939 р. у Львові за редакцією З. Лиська; членами редакційної колеґії були В. Барвінський, В. Витвицький, Р. Савицький і Ф. Стешко. В журналі порушувано питання історії української музики, її взаємозв'язків з музичною культурою інших народів, проблематику народної музики, музичної термінології й педагогіки, друкувалися рецензії, бібліографія, хроніка музичного життя. Усього вийшло 26 чисел у 21 випусках.

Справді, на час написання цього листа ім'я М. Гайворонського подано лише побіжно на сторінках журналу в оглядовій статті В. Витвицького „Великий Співанник „Червоної Калини" (1937. — Ч. 7. — С. 99). Згаданий у листі матеріал Ф. Стешка — рецензія на статтю М. Гайворонського „Наша музика в Америці" — опублікований у подальшому числі (1937.— Ч. 8.— С. 110—112). Зате в 1938—1939 рр. надруковано статтю А. Рудницького „Зустрічі з українськими музиками в Америці" (1938. — Ч. 9—10. — С. 162—165), статті самого М. Гайворонського „Музичне життя в Америці" (1938. — Ч. 7—8. — С. 125—129) і „Всього потрохи" (1938. — Ч. 9—10. — С. 167—170), а також бібліографічні дані про окремі твори композитора. І саме В. Витвицький є автором монографії „Михайло Гайворонський. Життя і творчість" (Нью-Йорк, 1954. — 207 с.).

41. Щуровська Платоніда, по чоловікові Росиневич (1893—1973) — українська дириґент і педагог. Учениця О. Кошиця, його асистент під час концертного турне Української республіканської капели у країнах Західної Європи в 1919—1921 рр. Згодом керувала українськими хорами і викладала в Ужгороді, Подебрадах і Празі.

42. Людкевич Станислав (1879—1979) — український композитор, музикознавець, фольклорист, педагог, музично-громадський діяч. Дійсний член НТШ. Викладач, у 1910—1914 рр. — директор Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові, у 1926—1939 — інспектор його філій. Редагував музичні матеріали в журналах „Артистичний вісник", „Музичний листок" і „Музичний вісник". Працював із хорами „Боян", „Бандурист", „Сурма". З 1939 — професор, керівник кафедри композиції Львівської консерваторії. Автор вокально-симфонічних творів на тексти Т. Шевченка (кантата-симфонія „Кавказ", кантата „Заповіт") та І. Франка (кантата „Наймит") та ін., симфонічних творів, інструментальних концертів, хорів, солоспівів, обробок народних пісень, камерно-інструментальних творів. У його доробку музикознавчі та фольклористичні праці.

43. Із сказаним погодитися не можна. Тогочасна позиція М. Гайворонського щодо ролі С. Людкевича і З. Лиська у процесі розвитку української професійної музики несправедлива. Як один, так і другий змагали до спільної мети: вивести українську музику на загальноєвропейський рівень. Однак при цьому виявляли різне розуміння шляхів її розвитку. Якщо М. Гайворонський, що був відірваний від рідного краю, але жив і працював для його добра в ім'я майбутнього і, представляючи народний напрям в українській музиці, виказував дещо однобічне розуміння національного у професійній творчості, то інші, на рідній землі, у близькому сусідстві з різноликим монолітом західноєвропейської культури, оснащені нею ґрунтовними професійними знаннями, виявляли якісно інший, індивідуально-творчий підхід до музичного фольклору. Зрештою, уся українська професійна музика й донині в тій чи іншій формі живиться народною. Слова М. Гайворонського написані під враженням недооцінки на той час його творчого доробку та замовчування його справді самовідданої праці на чужині для свого народу. Невдовзі становище змінилося, як уже згадувалося раніше (див. прим. 40).

44. Збірник поліських пісень — результат спільної етнографічної експедиції у 1932 р. Ф. Колесси та польського етнографа і славіста, професора Краківського і Вільнюського університетів, дійсного члена НТШ К. Мошинського (1887—1959) на Українське Полісся (Лунинецький повіт на лівому боці Прип'яті). Цей збірник, що вміщує 220 пісень і 26 інструментальних мелодій, ґрунтовну вступну розвідку та пісенні паралелі, був підготовлений для польського видання у Варшаві. Проте у зв'язку з політичною ситуацією напередодні Другої світової війни друкування його припинилося. Однак Ф. Колесса залишив музикознавчу працю „Народна музика на Поліссі" (Українська музика. — 1939. — Ч. 1. — С. 3—15), де першим в українській фольклористиці зробив важливі висновки щодо музичних та мовних діалектів. Нині, врешті, збірник поліських пісень дочекався видання. Пор.: Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського / Упорядкування, вступна стаття, примітки, переклади з польської мови С. Й. Грици. — К.: Муз. Україна, 1995. — 432 с. + ноти. [Є відомості, що „Поліські пісні" мають вийти у світ 1996 р. в Києві завдяки заходам української музикознавця-фольклориста С. Грици].

45. „Боян" — українські хорові товариства. Перше з них створено 1891 р. у Львові з ініціативи групи аматорів музики, очолюваної А. Вахнянином і В. Шухевичем. Згодом такі товариства виникли і в інших містах Галичини й Буковини. Їх завдання: пропаґанда української музики, розвиток хорового мистецтва, організація публічних концертів, заснування музичних шкіл, нотних видавництв, бібліотек.

М. Гайворонський у 1920—1923 рр. був дириґентом „Львівського Бояна", а також студентського чоловічого хору „Бандурист", хору робітничого товариства „Воля" та хору при Успенській церкві.

46. Лисько Зиновій (1895—1969) — український композитор, музикознавець, фольклорист, педагог. Навчався у В. Барвінського у Львові й у Ф. Якименка у Празі, закінчив Школу вищої майстерности в Й. Сука (1929, Прага). Викладав у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові та керував його філією у Стрию (1930—1939), завідував кабінетом історії музики Львівської консерваторії (1940—1941). З 1944 р. на еміґрації у Німеччині в м. Міттенвальді, де був директором заснованої ним Музичної школи та інспектором українського музичного шкільництва. З 1960 р. — у США, у 1961—1969 рр. викладав в Українському музичному інституті Америки в Нью-Йорку, у 1961—1962 рр. — його директор. Автор сюїти „Тризна" для симфонічного оркестру, хорових, камерних та фортепіанних творів, солоспівів, обробок народних та стрілецьких пісень. Більшість творів довоєнного періоду втрачена. Серед музикознавчих праць — „Музичний словник", С. Артемовського-Гулака „Запорожець за Дунаєм", монографічні студії про І. Лаврівського, М. Вербицького, В. Барвінського, Н. Нижанківського, О. Кошиця, Й. Сука та ін. З. Лисько — співавтор „Дириґентського порадника" (1938), редактор збірника „Великий Співанник Червоної Калини" (1937); зібрав і усистематизував багатотомне видання українських народних мелодій; у 1937—1939 рр. редагував журнал „Українська музика".

47. Голоско — місцевість на північно-західній околиці Львова, нині частина міста. У санаторії, про який мова, тепер розміщена туберкульозна лікарня.

48. Марусевич Степан — довголітній учень М. Гайворонського, ще з Української консерваторії у Нью-Йорку; з початку 1930-х років — член і дириґент заснованого М. Гайворонським струнного оркестру, згодом хоровий дириґент і педагог.

49. Твори для скрипки: „Сонатіна" і „Прелюд", друк. вид. „Українська Музична Накладня". — Нью-Йорк, 1938; „Думка", „У. М. Н.", Нью-Йорк, 1931.

50. Гайворонська Неоніля — дружина М. Гайворонського, з дому Пелехович, донька священика з Поділля; їх шлюб відбувся у 1934 р.

51. Схвальна рецензія Ф. Колесси „З новин нашої церковної музики. Михайло Гайворонський: „Служба Божа" була опублікована в часописі „Діло" 8 лютого 1939 р.

52. Струнний квартет „Морозенко", фотостатичне видання, 1938; „Тон Поема" або „Симфонічне Алеґро" для симфонічного оркестру, фотостатичне видання партитури.

53. СУПРОМ — Союз українських професійних музик у Львові (1934—1939), спілка музикантів Галичини, що ставила своїм завданням утвердження високих професійних засад національного мистецтва та розвиток його в руслі світового музичного процесу у сферах творчости, виконавства й музикознавства; заснована у Львові В. Барвінським і Н. Нижанківським. СУПРОМ активно діяв у композиторській, музикознавчій, виконавській та педагогічній секціях; видавав журнал „Українська музика" (гол. ред. З. Лисько), випустив „Великий Співанник Червоної Калини" (ред. З. Лисько), „Дириґентський порадник" (автори —

В. Витвицький, М. Колесса, З. Лисько), окремі нотні видання; влаштовував концерти, музичні вечори, конкурси.

54. Барвінський Василь (1888—1963) — український композитор, піаніст, музикознавець, педагог, музично-громадський діяч. Композицію студіював у В. Новака в Консерваторії та Школі вищої майстерности у Празі (1908—1914), гри на фортепіано навчався у В. Курца у Львівській (з 1896) та І. Гольфельда у Празькій (до 1911) консерваторіях. Слухав лекції З. Неєдлого і О. Гостинського на філософському факультеті Карлового університету в Празі. В. Барвінський — одна з центральних постатей у музичному житті Львова 1910—1940-х років. У 1915—1939 рр. очолював Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка, у 1940—1941 і 1944—1948 рр. — ректор Львівської консерваторії та голова Львівського відділення СКУ. Один із засновників та керівників СУПРОМу в 1934—1939 рр. З 1905 р. виступав як піаніст-концертант, виконуючи переважно власні фортепіанні та камерні твори. Диригував хором „Львівського Бояна". Як педагог виховав цілу плеяду музикантів, серед яких композитори З. Лисько, А. Рудницький, піаністи Р. Савицький, Д. Гординська-Каранович, Д. Герасимович, О. Криштальський. Автор „Української рапсодії" для симфонічного оркестру, фортепіанного концерту, вокально-симфонічних, камерних, фортепіанних, скрипкових та віолончельних творів, солоспівів, хорів, обробок народних пісень. Серед музикознавчих праць — „Огляд історії української музики", „Muzyka ukraińska", низка аналітичних статей і рецензій. У 1948—1958 рр. відбув заслання у Мордовській АРСР.

55. Вилонь — довільна транскрипція М. Гайворонським назви столиці Литви (Вільнюс, до 1939 р. — Вільно).

56. Рукопис збірника „Колядки і Щедрівки" з присвятою Ф. Колессі був висланий до Жовкви у травні або червні 1939 р., однак весь надрукований наклад був знищений після большевицької окупації Галичини. Згодом, уже в Нью-Йорку, М. Гайворонський видав фотостатичні відбитки цього циклу хорових обробок української народної творчости (див. прим. 36).

57. Антифон (від грец. — той, що звучить у відповідь) — літургічний спів, що його виконують почергово двома хорами або солістом і хором. Походить від давньогрецької трагедії, де хор поділявся на два півхори. Розповсюдившись в Італії ще в IV ст., антифонний спів згодом увійшов у християнський церковний культ. Звичайно чергувалися чоловічий і дитячий хори, пізніше в Католицькій Церкві — спів священика, частини хору й цілого хору. М. Гайворонський у своїх обробках колядок і щедрівок застосував цей принцип почерговости окремих груп хору і солістів, а в ладо-гармонічній сфері використав середньовічні, т. зв. церковні лади.

58. Йдеться про музикознавче дослідження Ф. Колесси „Народна музика на Поліссі" (див. прим. 44).

59. Окрім обробок великої кількости українських пісень, об'єднаних у цикли, часто за етнічними ознаками, М. Гайворонський звертався і до музичного фольклору інших народів. Так виникли збірки обробок хорватських пісень, також французьких і англійських, що були занесені в минулому до США й Канади. У 1938 р. композитор створив 14 хорових обробок білоруських народних пісень, у 1941 р. — 5, згодом ще кілька, а також хори на слова білоруських поетів. Для обробок послужили оригінальні зразки із записів білоруського хорового диригента і фольклориста Ригора Ширми (1892—1978), який тоді проживав у Вільнюсі. Тільки-но створені, ці композиції одразу ішли до виконання білоруськими хорами, деякі з них публікувалися у нотному додатку до журналу „Беларускі Летапіс". Працю українського мистця високо оцінила білоруська громадськість.

60. „Сюїта" — один із перших оркестрових творів М. Гайворонського. Єдина партитура твору, що була вислана наприкінці 20-х рр. до Харкова для виконання оркестром радіо, втрачена. Сумнівним є й сам факт виконання твору.

61. Мова про твори М. Гайворонського в царині камерної музики: Квартет „Морозенко"; „Мале трійо" — 4-частинний твір для 3-х скрипок, написаний на початку 20-х рр. у Львові — перша спроба в жанрі камерної музики, рукопис; „Різдвяна сюїта" для струнного квартету, фотостатичне видання; „Прелюдія і фуга" для скрипки, альта й віолончелі, фотостатичне видання.

62. Доброволяни — тепер село Добрівляни Заліщицького району Тернопільської области.

63. Йдеться про рецензію С. Людкевича „З нових видань. Канти із Почаївського „Богогласника" на мішаний і однородний хор зредагував та опрацював Михайло О. Гайворонський. 1939 р. Вид. оо. Василіян у Жовкві (Діло. — 1939. — 21 трав.)".

64. Деркач Олександра (артистичне ім'я — Деся Деркач) (нар. 1924) — українська скрипалька і педагог. Заслужений діяч мистецтв України (1993). Гри на скрипці навчалася у 1930—1939 рр. у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові (в О. Москвичева), у 1946 р. закінчила Львівську консерваторію (в Д. Лекгера). Відтоді викладач, з 1956 р. доцент, з 1971 р. професор Львівської консерваторії. З 1937 р. активно концертувала як соліст та ансамбліст в Україні, Литві, Росії, Польщі, Німеччині. У фондах звукозапису львівського та київського радіо є записи багатьох творів українських та західноєвропейських композиторів у її виконанні. О. Деркач — засновник у 1959 р. і керівник камерного оркестру Львівської консерваторії (тепер Вищого державного музичного інституту ім. М. Лисенка), працювала з цим колективом до 1990 р.

65. У концерті, що відбувся 22 травня 1939 р. у великій залі Музичного товариства ім. М. Лисенка, „Львівський Боян" (диригент І. Охримович) виконав твори М. Леонтовича, М. Гайворонського, Б. Кудрика і О. Даргомижського, а чоловічий хор „Сурма" (диригент О. Плешкевич) — „Лемківські пісні" в обробці Ф. Колесси.

ЛИСТИ МИХАЙЛА ГАЙВОРОНСЬКОГО ДО ВАСИЛЯ ВИТВИЦЬКОГО

Після так званого „визволення“ Галичини у вересні 1939 року совєтськими військами чимало імен видатних діячів української культури на довгі десятиліття було приречено на забуття. До таких забутих імен належить ім'я відомого композитора і диригента, педагога і музикознавця, критика і громадського діяча, січового стрільця Михайла Гайворонського (1892—1949).

Творча спадщина композитора багата й різнобічна. Ширші відомості про неї подані у працях Василя Витвицького[1], Ярослава Михальчишина[2], у статті Роксоляни Мисько-Пасічник[3].

Зауважимо, що найбільшої популярности набули стрілецькі пісні, слова яких і музику до них створив Михайло Гайворонський. Хто не знає його широко популярної маршової, сповненої туги і тривоги пісні:

Їхав козак на війноньку,
Прощав свою дівчиноньку:
„Прощай, миленька, чорнобривенька,
Я йду в чужу сторононьку“.

Даючи характеристику творчости М. Гайворонського, музичний діяч та близький друг композитора Роман Придаткевич писав: „Він умів завжди знайти і скласти музику, відповідну його замислам і розробити її у змістовну цілість під гармонізаційним та інструментальним оглядом... Ідеали музичної техніки для М. Гайворонського, який вийшов зі школи класицизму, — це чиста фактура, смак у використанні скромних гармонічних сполук і симетрія та стриманість у способі музичного виразу“[4].

Перебуваючи з 1923 року на еміґрації у Сполучених Штатах Америки, М. Гайворонський брав активну участь у музичному житті української діаспори, керував оркестрами, хором, театральним гуртком. Разом із Р. Придаткевичем організував „Українську консерваторію“, а також струнний оркестр, музичним керівником якого був до 1936 року. В тому ж році

---

[1] Витвицький В. Михайло Гайворонський.— Нью-Йорк, 1954.

[2] Михальчишин Я. З музикою крізь життя.— Львів, 1992.— С. 214—217.

[3] Лист Михайла Гайворонського до Миколи Грінченка від 17 квітня 1927 р. // Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії.— Т. 226.— С. 304—306.

[4] Повік не зів'яне. Стрілецькі пісні Михайла Гайворонського / Упоряд. В. Подуфалий — Тернопіль, 1990.— С. 5.

він видав у Нью-Йорку три випуски стрілецьких пісень для чоловічого, мішаного та однорідного хорів. Композитор постійно підтримував творчі і дружні зв'язки зі своїми друзями і знайомими та листувався з ними.

На сьогоднішній день маловідома і недосліджена епістолярна спадщина М. Гайворонського. Виняток становить згаданий уже лист композитора до Миколи Грінченка, який зберігається у Відділі рукописних фондів Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського НАН України.

Нещодавно фонди відділу рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України поповнилися сімома листами М. Гайворонського до музиколога і композитора В. Витвицького, які останній передав у дар бібліотеці через доцента Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові Юрія Ясиновського.

У пропонованих листах знаходимо відомості про тогочасне мистецьке життя у діаспорі, творчу та видавничу діяльність М. Гайворонського, а також інших діячів музичної культури.

У листі М. Гайворонського від 30.IX. 1947 р. до В. Витвицького серед іншого читаємо: „Буду Вам вдячний, коли бодай коротко подасте до часописів на еміґрації про мою творчість. Покищо від початку цієї війни я був примушений робити тільки відбитки з моїх рукописів (фотостатичні), бо із укр[аїнським] текстом прямо не можна було тут що-небудь видати. — Збірник для молоді в Канаді видано. Це лише маленька частина із моїх праць. Призначений збірник для тут[ешньої] молоді, яка Україну тільки з оповідань знає" (№ 1).

Про любов і тугу за рідною піснею мовиться в іншому листі до В. Витвицького: „Серед тутешнього зматеріялізованого, ситого та крикливого світа я без рідної пісні був би цілковито пропав. — А чим більше пізнавав етногр[афічні] матеріяли нашого народу, тим сильніше вони мене опановували і заставляли їх використовувати. Назбирав досить тих матеріялів і з ними я вже не розстануся" (№ 3).

Листування М. Гайворонського є цінним джерелом до історії української музичної культури. Воно допомагає повернути людям втрачене і забуте, сприяє творчим контактам із зарубіжжям.

Листи (1, 3, 4) писані на машинці. Всі інші (2, 5, 6, 7) — автографи. Надруковані вперше, без ніяких скорочень. Послідовність публікації — хронологічна. Текст подаємо за правописом автора.

Редакторське втручання мінімальне.

Автор статті складає щиру подяку п. Мар'яні Зубеляк і п. Марії Трегуб за допомогу в підготовці листів до опублікування.

Петро БАБ'ЯК

№ 1

30/IX. 1947 [р.]

Дорогий Пане Витвицький:

Дякую Вам за лист. Довго я ждав і вже думав, що він не прийде. Про видання поговорить із Вами мґр. Рак[1]. Наколи Ви оба вирішили видати мої три композиції, то я пропоную Вам обом, у такій самій ціні, видати

щось із Ваших і других композицій. Кошти видання покрию і половину накладу прошу передати видавництву. Думаю, що СУПРОМ[2] може захоче піднятися видавати, і це був би початок заграничного його видавництва. — Я прошу вибирати до видання речі практично-ужиткові, бо таких потреба. — Питають за новими сольоспівами і за фортепіяновими композиціями.

Перший раз побачив я Ваші пісоньки у діточій пієсці „Гусеня"[3]. Дуже мило було мені побачити Ваш здоровий консерватизм. Чи із розмислом зацитували Ви тему із пісні „Гуляв чумак" у І. пісонці? — Бачу: кожда Ваша пісонька немов милий приятель. — Тішуся також вісткою, що Ваші хорові композиції мають гарний успіх. — Читав, що минулого року виконано Гуцульську Симфонію Сімовича[4] у Львові. — Тепер черга на Бойківську Симфонію (бойка) Витвицького, а відтак піде Подільська (може моя) і т. д. і д. —

Радий бачити, що Ваш вибір упав на Шумилця[5]. Ой, і люблю я ту пісню! Чи запримітили Ви немов її варіянт у лемківській пісні „Ой, гора, гора, горонька" (Вдовонька)? — Про текст пісні „Питалася дівчинонька"[7] писав І. Франко, що він роскішний. — Вигребую призабуті матеріяли і опрацьовую. Цікаво, чи (кромі людке[ви]чівської побіжної замітки) було що про мої обробки Кантів. Книга (першого видання) лежала в архіві Василиян[8] 150 літ, попросив я їх, прислали і я мав радість. — Подібну втіху мав я із піснями із Бачки[9]. Вам я передав лише кілька. Пребагатий матеріял між нашими Колядками-Щедрівками, ріжних записів, використав. Найцікавіші записи є Кл. Квітки[10] і одного із білоруських муз[ичних] діячів із прикордонної полоси. —

Відбіг я від Вашого милого Гусеня. Виджу, що ноти там набирано, тому запитую Вас: як дороге там нотопечаття. — Чи ще щось Ви маєте напечатане? Прошу мені передати.

Буду Вам вдячний, коли бодай коротко подасте до часописів на еміґрації про мою творчість. Покищо, від початку цієї війни я був примушений робити тільки відбитки із моїх рукописів (фотостатичні), бо із укр[аїнським] текстом прямо не можна було тут щонебудь видавати. — Збірник для молоді в Канаді видано[11]. Це лише маленька частина із моїх праць. Призначений збірник для тут[ешньої] молоді, яка Україну тільки з оповідань знає.

До Придаткевича[12] написав я, щоби Він написав Вам про амер[иканську] музику і про себе. — Є що писати! — Треба нам молодих, добрих діреґентів. — Я вже кілька літ стою „на боці", бо ходити мені тяжко. Від наших — листів з краю нема, а переписка із еміґр[ацією] все перериється. Бачу, що не всі листи доходять й тому тепер все оставляю дві копії листа у себе. — Скрипкові речі передав, як також пісні на муж[ський] хор, які прошу розділити між Плешкевичем[13] а Божиком[14]. Передам їх Вам знова. — Чим би я Вам послужив? — Пакунок знова вишлю. — Про діяльність Об'єдн[ання] Укр[аїнських] Музик радий я чути. Прошу передати привіт. Про себе прошу написати.

Кінчу, поздоровляючи Вас щиро.

Михайло Гайворонський

ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 9 (Зб. „Окремі надходження"), спр. 4638, арк. 1. Машинопис. Оригінал. Підпис — автограф.

№ 2

8/XII.1947 [р.]

Дорогий Пане Витвицький:

Дякую Вам щиро за лист. Писав я Вам ранче, що оплачу Вам видання аркуша композицій (Ваших і ще когось). — Про це Ви мені не відповіли. — Чую, що збираєте матеріяли до альбому сольоспівів (і із нім[ецьким] перекладом.) — Добре. — Англ[ійський], може, дасться дістати і осібною карткою вложити до альбому. — А хоральні? — На видання хочу післати Вам три пакунки. — На яку адресу? Радий чути, що репр. хор буде в руках Нестора[15]. —

Може би щось із новіших комп[озицій] він взяв до репертуару? (Не тільки нар[одні] пісні). Може і білоруські пісні? Жду — може Ви і Лис[ь]ко[16] щось передасте нам сюди зі своїх композицій. — З приємністю читаю Савицького[17]. — „Савицьких" в Америці є кількох. Може хто із його свояків знайшовбися. — Треба питати. — А чи Ви дістали яку вістку від проф. Чубатого[18] (із Нью-Йорку)? —

Матеріяли (про мене) поволі зберу, перепишу і бодай частину дам Вам. — Тепер і у нас і у Вас сто важніших справ. —

Історію америк[анської] музики пішлю Вам на днях (вона по-англійськи. — Чи зможете добре зрозуміти?) — Буду питати за коротким оглядом (аж до найновіших часів). —

О! шкода, що Ви або Рак не вислав мені вирізок з Вашою статею. — Дякую Вам за труд.

Мені через телефон прочитали із редакції, а передрукували нецілу. — Післав я трохи нот „Сурмі"[19].

Бачу, що щось і чомусь „скрутили" із спровадженням хору Брика — і вони, після вістки, мають приїхати до Канади (?).

Про себе, прошу Вас, напишіть* — Савицького щиро здоровлю. — Є попит на форт[епіянні] укр[аїнські] композиції.

Щиро відданий Вам

Мих. Гайворонський

ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 9 (Зб. „Окремі надходження"), спр. 4638, арк. 2. Автограф.

№ 3

5/I.1948 [р.]

Дорогий мій Пане:

Посилаю Вам те, о що Ви просили. Це для Вашої інформації, і як доповнення матеріялів; воно запізнає Вас із маловідомим краяном. — Ішов він зчаста одинцем по незораній землі і робив він те, на що другі не звертали своєї уваги, або: не було у них часу, сил та спокою до праці.

---

* Підкреслення в тексті автора.

І доля вела мене туди, куди не по дорозі було другим нашим муз[ичним] діячам. Так, як кожен із наших музиків старався доложити до одної будови свою працю, так і я хотів не марнувати сил і, з думкою про гірку долю Вас усіх, я тихо і вперто працював.

Серед тутешнього зматеріялізованого, ситого та крикливого світа я без рідної пісні був би цілковито пропав. — А чим більше пізнавав етноґр[афічні] матеріяли нашого народу, тим сильніше вони мене опановували і заставляли їх використовувати. — Назбирав досить тих матеріялів і з ними я вже не розтануся. —

Етноґр[афічні] матеріяли у нас пребогаті, а праця Кл. Квітки, а головно його другий том, це прямо чудо...*[20] І ми тут донедавна мали приступ до всякого печатного матеріялу зі сходу... І згадуваний Вами Верикївський[21], і Барвінський[22] і Лятошинський[23] і всі інчі нам відомі. На щастя, нас тут не кастровано, і ми природним голосом говоримо і співаємо. Вони там мусять сопраном виспівувати на чужий лад..., бо за непослух жде їх мука... Ми вже навчилися і їх спів розуміти, і бачити ненаписане, чути несказане.

Добре Ви зробили пишучи та згадуючи наших музиків із тамтого боку, і так, і на мою думку говорити: вони там, всему „міру ґалава". Про це і про богато справ, думаю, ми при нагоді поговоримо. — Все думаю, що бодай кількох із Вас, передових наших музиків, повинні сюди приїхати та бодай трохи відпочити і прийти до себе... Треба вас тут і в Канаді.

Покищо варта би Вам (і Вашим приятелям) зладити невідомих творів (наших) антольогію, нетяжких: сольоспівів , хоральних і фортепіянових. Оплатиться. Дещо можна перепечатати із Вел[икого] Спів[аника] Ч[ервоної] Калини а дещо, інчого, зі Східн[ої] України; думаю: має зі собою Н. Г. Коби у Вас зреалізованою стала думка створення репр [...] хору. При ній треба і композиторів і піяніста і скрипака та солістів співаків. Я б не взорувався на колишнім Нац[іональнім] Хорі (Капелі), чи хорі донських козаків, а видумав діло гнучке, цікаве і молоде. Нас світ не знає, нашу музику нарочно не виконують, тому ми мусимо самі показувати нашу творчість (із минулого та сучасности). Нашу проґраму я б затикав творами і інчих народів і дав бодай дещо із минулих століть... Такий Монтеверді[24] і сьогодні цікавий...

Говориться тепер про „один світ", тож може би проґрама концерту із піснями ріжних народів була цікавою для всіх... (?)

— Бачив я проґрамку наших кобзарів (бандуристів) і дивувався, що нема там ні одної думи чи композицій на кобзу. — Чи хто, кромі Хоткевича[25], компонував для кобзи? —Чи уживають хроматичну кобзу? Чи додали саму басову кобзу?

— Жду на Ваше письмо. Рад би знати про Вас (від 1939 дотепер) і рад би я знати: чим би то я Вам і другим послужив. Думаю я, що З. Лисько бодай відповість, а він: ні пари з уст.

Читаю (що попаде) із нашої евр[опейської] преси і сяк-так орієнтуюся... Бачу, що молодий Антонович[26] не знає того, що у нас богато і то цікавих камерних композицій.

---

* Тут і далі три крапки в тексті автора.

— Кінчу, Мій Дорогий Пане Васильку. Із Новим Роком, коби ми бодай трошки щастя зазнали! — Прошу Вас передати мій привіт нашим Музикам.

Щировідданий Вам

Мих. Гайворонський

P. S. Прошу ласкаво поздоровити п. Раків.
Я жду на оказові примірники нот і на
лист від них та від Черкавського.

ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 9 (Зб. „Окремі надходження"), спр. 4638, арк. 3. Машинопис. Оригінал. Підпис та текст під „P. S." — автограф.

№ 4

29/III, 1948 [р.]

Дорогий мій Пане Докторе:

Радий дуже, що Ви відізвалися. Ваш лист із 15/II ішов 44 дні. Йдучи за Вашим письмом відповідаю: Тішуся пляном видавництва. Воно потрібне і поволі воно оплатиться. Треба мати на увазі факт, що всякі видання д[уже] поволі розходяться. Ціну ставити невисоку і дбати все на чепурну заголовну сторінку. Подумаю та пораджуся: кого би нам взяти за торг[ового] представника Вашого видавництва. — Від біди можна би Вам частину накладу збувати таки там, бо тамошні наші продавці книжок торгують із наш[ими] книгарнями. — Звернути треба увагу на те, щоби не перевидавати речей копірайтованих поза межами Росії. Мініятури Барв[інського]27 вийшли були у Юніверсал Едіціон у Відні, і, боюся, що готові Ви напитати собі клопоту із цим. Досить Барв[інського] „Сонечка" покищо. — Із хорових тут на муж[ський] хор майже нічого не йде, бо лише пару муж[ських] хориків існує. Все ж таки: нові речі цікаві будуть для всіх. Я прошу Вас і Савицького і Карановичеву[28] зладити антольоґію укр[аїнських] форт[епіанних] творів. Бодай десять композицій — починаючи сонатою Бортнянського[29] (у одній части). — Сольоспівів конче треба.

Замовляю Вам на видавництво три пакунки і висилаю їх, як Ви піддали, до Евг. Крахна. Радий дуже чути про него і прошу його гарно: нехай напише до мене про себе. — А про Вас, мій Дорогий, — Ваша сестра мені трохи росказала. Я помилково думав, що Ви є сином б[увшого] посла із Дрогобича..., а то, я Вас, Кохані, знаю із Вашої рідної хати... Радий дуже!! Із Вашою діяльністю я трохи познакомлений. Слідджу уважно за Вами та й другими нашими муз[ичними] діячами.

Вислав я для Вас книгу про америк[анську] музику, а тепер передам Вам широковідому муз[ичну] енциклопедію. Може вона піддасть Вам яку думку... Я повинен би запроситися до участи в укр[аїнській] муз[ичній] енц[иклопедії] зі статею про стріл[ецьку] пісню та з артикулом про укр[аїнську] музику по цей бік океану... З Канади, думаю, належало би до участи запросити старого діріґента Якова Бубнюка, Дра П. Маценка[30], а звідси Р. Придаткевича. По скрипці, зовсім певно, він у нас найбільший знаток. (Чи відізвався він до кого із Вас?) Він далеко і маломовний дуже, й хоч донька його це моя похресниця, то це не помагає. Добре, що все він

щось пише та грає враз із донькою. — Чи є у Вас повний муз[ичний] словник музиків Паздирків? Маю тільки до букви Л. — Радий був читати оголошення про Ваш зїзд. Жду на ґазетне справоздання. — Чи із Іванком Барв[інським][31] ще котресь із барвінчуків за границею? — Батько, бачу, став діріґентом а Миколка із хором їздить... Думаю: Ми їх не чіпаймо, про них зле не маємо права говорити, най вони живуть як можуть, а ми не марнуймо сил і часу. Дивуюся, що всі Ви так мало даєте про себе знати. Коби Ви здорові були!! Від своєї орґанізації раджу писати о допомогу до Злуч[еного]. Запом[огового] Комітету[32]... „Малярія" дістає піддержку, бо вони рухаються і т. д. ...

Про Божика і Китастого чув із[33] ріжних жерел. — Проблєма допомоги і вивозу заслужених, чи вартісних еміґрантів дуже тяжка... Як її не розвязуй, то все когось не вдоволиш... Тішуся, що Китастого працю так гарно оцінюєте. Цікавий, як і що він пише... — Знаю: видавець мойого збірника радий був появою Вашої критики. Дуже занятий. Мало таких як він! — Хочу мати Вашу працю про Лисенка-Франка[34]. — Прошу і Вас і Черкавського звернути свою увагу на видання Давніх Колядок, а відтак на Нар[одні] Пісні на муж[ський] хор. І прошу і Вас і Черк[авського] частіше писати. — Кінчу щирим привітом.

Ваш Михайло Гайворонський

ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 9 (Зб. „Окремі надходження"), спр. 4638, арк. 4. Машинопис. Ориґінал. Підпис — автограф.

№ 5

5/XI. 1948 [р.]

Дорогий Пане Докторе:*

Оба Ваші листи я дістав. — Літом чувся я зле а й тепер ще не богато ліпше, й тому то мало до кого пишу. — Передав я був Вам муз[ичну] енцикльопедію п[аном] Раком, та бачу — що в руках його приятеля вона пропала. Якщо прийдеться Вам оставати трохи довше в Німеччині, то я Вам прямо вишлю другий примірник. — Вона Вам придасться. — Варто би Вам збирати матеріяли до подібної, але суто української енцикльопедії. — Її конче треба! —

Писав мені із Канади др. Маценко, що там сподіваються Вас і дра Лиська. — Знаю, що оба Ви і Ольх[овський][35] є на лісті культ[урних] діячів, які мали приїхати сюди, та хтось десь спинив цю акцію... Може до Канади вдасться Вам скорше. Раювати не будете, за те у спокою і пісний кусень хліба буде Вам д[уже] смакувати.

— За „Наше Сонечко" дякую Вам. — Коби хоч це видання не пошкодило Барв[інському]. — Взагалі, думаю, нам не торкати нікого за куртиною, бо всяке слово еміґрації накручують там як обвинувачення.

— Бачу із часописів, що Ваша сестра Марійка діяльна в Дітройті. — Обіцяла написати, та видно — за працею — забула. — Коби хоч до Вас писала та незабувала посилати Вам поживу!

* На звороті листа простим олівцем відповідь В. Витвицького М. Гайворонському від 1 січня 1949 р.

— Прошу Вас, на спілку із другими, лагодити другий випуск укр[аїнських] композицій на форт[епіяно]. — Як не там, то тут треба буде видати.—

Свої речі я дальше відбиваю, а діріґенти нехай собі вибирають і помножують. —

Ваша стаття (по німецьки) цікава. — Варто було там згадати не тільки „східняків".—

Посилаю Вам міжнар[одні] почтові купони. Два міняє Ваша почта за почт[овий] значок летунської почти до Ам[ерики] або Канади. —

Кінчу — щиро поздоровляючи Вас.

Ваш Мих. Гайворонський

ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 9 (Зб. „Окремі надходження"), спр. 4638, арк. 5. Автограф.

№ 6

12/I.1949[р.]

Високоповажаний Пане Докторе:

Дякую Вам за лист. — Ам[ериканську] муз[ичну] енцикльопедію я десь небавом вишлю знова, тим разом на руки дра Лиська, бо давніше я йому обіцяв. — Ви ж будете її таку мати вже тут, як приїдете! — Так — як — є, то вже майже готові є матеріяли до укр[аїнської] муз[ичної] енцикл[опедії]. — Біоґраф[ічний] показчик тільки доповнити треба буде (використавши матеріяли: Ваші, Лиська, Ольховського, Барв[інського], Белзи[36] і, головно Pazdirkiw Naučny Muz. Slovnik. — II. Муз[ичний] словар (трохи змінений Лиська). — III. Житєписи важн[іших] наших композиторів. IV. Ріжні статті із укр[аїнського] музикознавства. V. Скороч[ені] лібретти укр[аїнських] опер. — Очевидно, не треба опустити (бодай коротко обговорити) суч[асну] світову музику. — Так, на кождому кроці треба нам інформ[аційного] матеріялу. — Як буде він в укр[аїнській] мові, то по ріжних краях наш брат зможе його використати. — В. Черкавський прислав мені на оказ відбитки (з пласт[инки] спів) пісню Люд[кевича] „Далека ти" і Миколи Колесси „А ми просо". — Як це Ваша (чи інчого) редакція Людкевичевої пісні, то належало би це й написати при нотах. В Кол[ессиній] пісні треба було до ладу привести текст в альті.

— Маючи досвід в корректурі — я раджу Вам корректу переводити після пляну, тоді динаміка, самі ноти й текст та означування худ[ожнього] виконання будуть Вами сконтрольовані і, де треба, — справлені. —

Писала до мене Ваша сестра Марійка. — Тішиться уже мешканням та Вас сподівається. — Видно! Вам з Канадою не вийшло. —

Вас і Лиська я радив оо. Василиянам [в Канаді] наймити до зредаґування Церк[овного] співаника. — Вони дуже багаті і повинні би Вас обох використати — але і заплатити. — Прошу Вас тільки з Лиськом про це говорити. — Матеріяли до Церк[овного] спів[аника] я зібрав і послужу Вам.—

Про Ром[ана] Савицького, як теж про Мел[анію] Байлову[37] писав до людей. — Кажуть: приїхали вже декотрі музики. Треба перше на них придивитися і затрудити — а тоді нових спровадимо. —

Про Вас трйох я подав письмо до Ліґи Укр[аїнської] Молоді[38] — і дещо із того було напечатане поангл[ійськи]. — Покищо, із того, прийшло, чи вийшло, маленьке замовлення для Лиська.

— Треба вже і інстру[ментальних] композицій. — Питають за матеріялом на смичк[овий] оркестр. — Подав я їм Вас, Лиська, Стеф[анію] Турк[евич]-Лукіянович[39], Юр[ія] Фіялу[40], Придаткевича, Івана Мельника (цей знаменитий піяніст і композитор, молодий в Канаді) — Фіяла теж має туди приїхати.

Я видав покищо около 30 (трийцять) коротких укр[аїнських] композицій на см[ичковий] орк[естр]. — Між ними декілька Лисенка, Барв[інського], Лопатинського[41] і Січинського (у мойому опрацюванні). Решта мої композ[иції]. — Роботи є, тільки дуже вона була малоплатна. — Тепер Ми будемо в порозумінні жадати кращої заплати.—

Коби Вас, (кількох), приїхало, — то порадимося. — Треба вже сьогодні більше фах[ових] наших музиків, а покищо таких ні один ще тепер не приїхав. —

Р. Савицький, — як молодший чим Лисько, нехай буде певен, що виїде [спершу хоч би й на будь яку працю] до Америки чи Канади. — Гр. Китастого бачив я відбитку пісні „Карпатські Січовики“. — То тільки він знає? — Хоч: були і ґеніяльні діріґенти, які мали один тільки діріґ[ентський] талан. — Пустять ансамбль Китастого, як чимсь він публику бере і на ньому менаджери зможуть заробити — і ще одне „якщо“ — політ. натури.—

Вони молоді, не пропадуть... Зате жура старшими, яких прямо ніхто не хоче...—

З укр[аїнською] радійопередачею зволікають. — І тут нам вітер в очі, бо ми не є водою на орендарський млин. Куди не рушимося, то все проти нас ариративна хвиля... — Щось таке — як проти Еспанців.

— У мене біда: не ходжу між людей, не можу, — а листами багато не зробити. — Треба бачити людей. — Мало хто приїздить до нас, хиба зателефонує.—

Як (може) попросить Вас Черкавський (або Лиська, наколи б Вас вже там не було) перевести корректу моєї речі, то у Вас прошу держатися точно мойого рукопису. Головне: ходить мені про давніший правопис, тому що діти еміґрантів мусять бачити на письмі, як правильно вимовляти наші слова. — Теж і мої замітки при піснях прошу не зачеркувати. —

Новий Рік най буде нам Щасливий. Вам В[о]боїм і пп. Лиськам та п. Поваляченку кланяюся та щиро здоровлю.

Ваш Михайло Гай[воронський]

ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 9 (Зб. „Окремі надходження“), спр. 4638, арк. 6—6 зв. Автограф.

№ 7

I/V. 1949 [р.]

Дорогий Пане Витвицький:

Слава Богу, що Ви вже „по цім боці Дунаю“. — В початках прийдеться Вам будь яку працю знайти і хату пошукати. — Добре би було Вам позичити собі піяно або у якомусь нашому товаристві почати давати лекції гри на піяно. — Можна би у котрогось громадянина це зробити, щоби Ви не потребували ходити з хати до хати по широкорозкиненому Дітройті. — Думаю, що пп. Губіцький[42] і Кустарович Вам добре порадять. — Може би разом з ними Ви основували укр[аїнську] муз[ичну] студію. — Таке я 26 літ тому із Придаткевичем робив і то був щасливий початок нашої праці. —

— Добре би було Вам „приступити“ до чиєсь студії і там мати своїх учнів. — Оголошення дати по наших церквах через священиків з амвони, і в наших часописях. — Це на початок. — А далі, коли розживетеся в цьому світі і пізнаєте людей, тоді випрацювати плян орґанізації Муз[ичного] Т[оварист]ва, як Супром. — Думаю, що радою послужить і Роман Придаткевич. — Його адреса:

Prof. R. Prydatkewytch
P. O. Box 224
College Station,
Murray, KY

Прошу Вас слідити у Канад[ському] „Новому Шляху“[43] за створенням загально Мист[ецького] Укр[аїнського] Т[оварист]ва. — Добре знати — що там робиться, то, може би, і тут подібне робити. — Я думаю: краще створити своє муз[ичне] т[оварист]во. — Заноситься, що і тут будуть вакційні освітньо-муз[ичні] курси. — Будуть учити нових англ[ійської] мови, а з усіх створиться хор, який вели би під наглядом учителів, курсанти. Інструкції треба буде давати по нашому і по англійськи. —Подібний курс може бути і в Дітройті. З'орієнтує Вас добре у програмі такого курсу оголошення 10 тих осв[ітніх] муз[ичних] курсів в Вінніпезі (Є у Нов[ому] Шляху). — Там вони ведені інж[енером] Коссарем[44] і Дром П. Маценком. — Ви певно чули, що Лисько (покищо) до Канади не пустили. Я писав до Канади і думаю, що таки виклопочуть дозволу для дуже потрібного їм муз[ичного] діяча. —

Савицький, чую, приїздить десь під Філадельфії. — Треба нам піяніста!

— В Парижі почав С. Сапрун[45] перевидавати церк[овну] і світську муз[ичну] літературу. — Треба буде таке робити із форт[епіянною] укр[аїнською] літературою. — Композиції треба буде зібрати, переглянути, евент[уально] опаль[цю]вати і таким способом перевидавати.

— Цікаво, яке враження зробив на Вас хор І. Атаманця[46] і Стефанії Андрусевич. — Я їх не чув а тільки ро[з]казували мені чуда-дива. — Думаю: і попри них, може, зможе існувати хорова установа ведена новою силою. —

Чую, що до Дітройт[а] мав би перенестися з Філадельфії Яр. Барнич[47].—

Всюди, на перших порах, у громадах видно замішання, бо прийшли нові люде з новими плянами праці і т. д. — Поволі наладнають відносини і діло піде краще. —

Заповіли мені висилку Пласт[ового] співаника. — На днях повинен вже прийти. — Хоче Пласт видати Пласт[ову] Літургію і на це може дістануть гроші від „доброї душечки". —

Чи „Наше Сонечко" Ви привезли. — Чи дано його у продаж? —Чому не було згадки про видання? Може нарочно, щоби не шкодити Вас. Барвінському? —

Нових вістей нема. — Лише Мик[ола] Колесса: дістав нагороду за нову комс[омольську] пісню. — Добре, що не зліквідували його. — Щось про Сімовича не чути. —

Прошу Вас: з'орієнтує Вас про укр[аїнське] життя в Ам[ериці] Пропамятна Книга Укр[аїнського] Нар[одного] Союза[48]. — Там є інформації, які Вам добре знати. —

Я „штуркаю"* Черкавського, Рака і Пласт, щоби приспішили видання збірників — на видання яких я післав їм гроші. —

До Вашої Сестри, бачу по записці, я відписав в січні і вислав лист. — Видно, що не дістала. —

Кінчу і прошу ласкаво передати привіт своїй Пані і Сливинським.

Щиро Вас здоровлю

Ваш Михайло Гай[воронський].

ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 9 (Зб. „Окремі надходження"), спр. 4638, арк. 7—7 зв. Автограф.

ПРИМІТКИ

1. Рак Антін (1876—1958) — суддя апеляційного суду у Львові, громадський діяч у Любачеві, Винниках, Стрию й у Львові, засланий на Сибір (1915—1920). Голова Товариства прихильників мистецтва у Львові (1930—1939), співробітник журналу „Життя і право". З 1944 р. жив і помер у Відні.

2. СУПРОМ — Союз українських професійних музик у Львові (1934—1939).

3. Дитяча п'єса В. Витвицького „Гусеня", видана в Регенсбурзі 1946 р.

4. Сімович Роман (1901—1984) — український композитор і педагог.

5. У 1948 р. вийшли в Німеччині 6 випусків для мішаного хору, в тому два з музикою М. Гайворонського („Дунаю, Дунаю!", „Питалася дівчинонька") і чотири випуски його обробок укр. нар. пісень („Вдовонька", „Шумильце", дві волинські пісні та дві пісні переселенців з Югославії).

6. Там само.

7. Там само.

8. Василіяни — члени чернечого Чину святого Василія Великого (ЧСВВ), що ведуть монаше життя за статутом, укладеним бл. 362 року.

9. Бачка — мабуть, йдеться про територію між Дунаєм і Тисою в Югославії з українськими поселенцями.

10. Квітка Климент (1880—1953) — український фольклорист, музикознавець, етнограф, дійсний член НТШ.

11. М. Гайворонський. Збірник українських народних пісень для молоді.— Саскатун, 1946.

12. Придаткевич Роман (1895—1980) — український композитор і скрипаль, дійсний член НТШ.

---

* У значенні: пригадую.

13. Плешкевич Омелян (1897—1960) — диригент студентського чоловічого хору „Бандурист“ (1931—1937), чоловічого хору „Сурма“ і Архикатедрального хору св. Юра (1937—1944) у Львові. На еміграції — хору „Сурма“ в Німеччині (з 1945) і в Чикаго (США, 1951—1954).

14. Божик Володимир (1908—?) — співак-тенор, композитор і диригент. Під час Другої світової війни диригував українськими хорами на еміграції. З 1945 р. керував капелою бандуристів (спільно) з Г. Китастим у США.

15. Йдеться про Нестора Городовенка (1885—1964) — українського хорового диригента і педагога.

16. Лисько Зеновій (1895—1969) — український композитор, музикознавець і фольклорист.

17. Йдеться про Романа Савицького (1907—1960) — українського піаніста, педагога і музичного критика.

18. Чубатий Микола (1889—1975) — історик церкви і права, педагог і публіцист, дійсний член НТШ, засновник і перший голова американського осередку НТШ.

19. „Сурма“ — йдеться, мабуть, про видавництво або чоловічий хор за кордоном.

20. Йдеться про працю К. Квітки „Українські народні мелодії“, що була видана в Києві 1922 р.

21. Вериківський Михайло (1896—1962) — український композитор і диригент.

22. Барвінський Василь (1888—1963) — український композитор, піаніст, музикознавець.

23. Лятошинський Борис (1895—1968) — український композитор і педагог.

24. Монтеверді Клаудіо Джованні Антоніо (хрещений 1567—1643) — італійський композитор.

25. Хоткевич Гнат (1877—1938) — український письменник, актор, мистецтвознавець, режисер, бандурист, композитор.

26. Йдеться про Мирослава Антоновича (нар. 1917) — українського співака, диригента і музикознавця.

27. Автором мініатюр на українські теми є Василь Барвінський.

28. Каранович-Гординська Дарія (нар. 1908) — українська піаністка і педагог.

29. Бортнянський Дмитро (1751—1825) — український композитор, диригент.

30. Маценко Павло (1897—1991) — український музикознавець, диригент, педагог і громадський діяч.

31. Барвінський Іван (нар. 1920) — український віолончеліст, син Василя Барвінського. Працював у Державній філармонії у Львові. Тепер на еміграції у Німеччині (Байройті, Кельні).

32. Злучений Українсько-Американський Допомоговий Комітет — допомогова установа американських українців, заснована в 1944 році.

33. Китастий Григорій (1907—1984) — український бандурист і композитор.

34. Праця Василя Витвицького „Взаємини М. Лисенка з І. Франком“ вийшла в українському видавництві у Кракові—Львові 1942 року. Один примірник праці автор подарував академікові Михайлові Возняку з написом: „Високоповажаному Пану Професорові Мих. Возняхові з подякою за ласкаву поміч при вичитуванні листів передає В. Витвицький. Львів, 19. III.1943“. Названа праця зберігається у книжкових фондах Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України.

35. Ольх[овський] Андрій (1902—1969) — музикознавець і композитор.

36. Белза Ігор (1904—1994) — композитор, музикознавець і педагог.

37. Байлова Меланія — піаністка, викладач фортепіано Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові та музичних шкіл у США.

38. „Ліга Української Молоді Північної Америки“ заснована 1933 р., що об'єднує українську молодь США і Канади для культурної, спортивної і товариської діяльности.

39. Туркевич-Лукіянович Стефанія (1898—1977) — український композитор, музикознавець, педагог.

40. Фіяла Юрій (нар. 1922) — композитор, піаніст, органіст. З 1944 р. на еміґрації у Канаді.

41. Лопатинський Ярослав (1871—1936) — український композитор, лікар.

42. Губицький Тарас (1908—1974) — український скрипаль і дириґент.

43. „Новий шлях" — тижневик, орган Українського Національного Об'єднання Канади.

44. Коссар Володимир (1890—1970) — громадський діяч у Канаді, інженер-агроном.

45. Сапрун Северин (1897—1950) — греко-католицький священик, учитель музики в середніх школах і дириґент хорів.

46. Атаманець Іван (1896— ?) — дириґент у США, родом із Галичини. У 1926 р. заснував хор „Думка".

47. Барнич Ярослав (1896—1967) — український композитор, дириґент, скрипаль, педагог.

48. „Пропам'ятна книга Українського Народного Союзу" видана з нагоди його 40-літнього ювілею у 1936 році в США (Джерсі-Сіті).

ПЕРШІ МУЗИЧНІ НАСТАВНИКИ ЛЕВКА РЕВУЦЬКОГО

Дитинство і юність українського композитора Левка Ревуцького минали в оточенні могутньої стихії народної творчости. В рідному селі Іржавець і пізніше в містечку Прилуки, що на Полтавщині, були започатковані ті глибинні зв'язки з місцевим пісенним фольклором, які не поривалися упродовж усього творчого шляху митця.

Атмосфера та побут батьківської родини визначили напрям естетичних та ідейних поривань юнака, сприяли становленню майбутнього композитора-громадянина. В сім'ї не раз точилися розмови про відвідування у 40-і роки їх рідного села Тарасом Шевченком, напевно, звучали рядки з його поеми „Іржавець" про походи та доблесть запорожців, і образ Великого Кобзаря був для хлопця живим, близьким і конкретним. У домі Ревуцьких панували музичні зацікавлення. Часто тут збирався хор із членів усієї родини або співав хто-небудь сам, дядько чи старший брат Дмитро. Потім мати сідала до рояля, а батько брав до рук скрипку...

Батько, Микола Ревуцький, закінчив Полтавську духовну семінарію. До програм духовних навчальних закладів входило навчання церковного співу, передбачаючи тим самим музичну освіту професійно-ужиткового характеру, тобто таку, що забезпечувала майбутню діяльність своїх вихованців. Хори духовних семінарій часто співали народних пісень, що їх хлопці-семінаристи привозили з різних сіл. У середині сторіччя у середовищі семінаристів була популярна гітара; грали й на інших інструментах. Микола Гаврилович надав перевагу скрипці.

Мати, Олександра Дмитрівна, як свідчив в автобіографії Левко Миколайович[1]*, виховувалася у приватному пансіоні в селі Римарівка Гадяцького повіту Полтавської губернії. Про те, що то був за навчальний заклад, дізнаємося з архівних матеріялів. Цей пансіон був відкритий 1853 року „дружиною домашнього вчителя Єлизаветою Блюмель". Наставниця навчального закладу народилася 1812 року в місті Пензі в родині чиновника невисокого ранґу Тархова. Освіту здобула в петербурзькому виховному закладі „у класах для освіти наставниць, і засвоїла ґрунтовні знання мов російської, французької, німецької, арифметики, геометрії, фізики, природознавчої історії, логіки, риторики, педагогіки та дидактики"*[2]*. У виданому 1834 року*

---

[1] Ревуцький Л. Автобіографічні записки // Радянська музика. — 1939. — № 1. — С. 8.

[2] Центральний державний історичний архів України в Києві (далі — ЦДІА України в Києві), ф. 707, оп. 18, спр. 468, арк. 15.

атестаті Є. Тарховій надавалося звання домашньої учительки з правом викладання названих наук. У 1839—1851 роках вона виховувала дітей у родині поміщика Хорольського повіту, колезького радника І. Капніста. Вчителька „відзначалася лагідністю, зразковою мораллю і способом життя“, а її вихованці, встигаючи добре в навчанні, „задовольняли сподівання батьків“[3].

Єлизавета Блюмель, що була одружена з Лаврентієм (Лауренцем) Блюмелем, німцем з походження, почала клопотання про відкриття у Гадяцькому повіті приватного пансіону і зразу ж отримала підтримку з боку повітового голови дворянства. Про це починання він відгукнувся як не тільки про "корисне, а й досить необхідне за браком таких закладів у тамтешньому краї"[4]. *Статут пансіону ставив за мету „початкову освіту дівчат на основі правил віри та моралі“. До закладу приймали дітей віком від восьми до одинадцяти років. Передбачалося виховання тридцяти дівчат, але за короткий час їх кількість збільшилася до п'ятдесяти. Навчальні програми передбачали закон Божий, російську, французьку та німецьку мови, початкові основи географії, арифметику, музику, танці та рукоділля. Більшість предметів викладала сама наставниця; закону Божого вчив місцевий священик, рукоділля — запрошена дівчина. Уроки німецької мови та музики давав Лаврентій Блюмель. У нього вчилася гри на роялі пансіонерка Олександра Каневська.*

Вчителі музики були з походження здебільшого німцями чи поляками, що було характерним на той час. У своїй педагогічній практиці вони спиралися на розповсюджену методику, що передбачала набуття необхідних піаністичних навичок, насамперед різні вправи, етюди, гами. Поряд із таким суто технічним матеріалом педагоги використовували бажаний вихованцями та їхніми батьками репертуар, в основі якого лежала українська народна пісня — різноманітні обробки пісень, варіації, шумки, танці тощо. Часто до учнівських програм вихователі вносили твори вітчизняних композиторів. Так, учні польських учителів знайомилися з творами Ф. Шопена, німці ж привертали увагу до геніїв свого народу. І, напевно, невипадково мати, як згадував Л. Ревуцький, грала твори Бетговена та Шуберта[5]. *Олександра Дмитрівна стала першим викладачем сина — навчила основ піанізму, грала з ним народні пісні й танці, знайомила з творами світової класики.*

Уроки музики Левкові влітку поряд із матір'ю давала її приятелька Олександра Мельникова. Це була людина цікавої життєвої долі. З раннього дитинства вона зберегла спогади про свого діда по матері Андрія Лук'яновича. Нащадок старовинного козацького роду, з молодих років військовослужбовець, учасник походів 1805—1812 років, потім високий цивільний чиновник, А. Лук'янович після закінчення служби симбірським губернатором вийшов у відставку й оселився у с. Шедієвому на рідній Полтавщині. Його маєток став невдовзі одним із культурних осередків краю. Згадуючи діда, Олександра Миколаївна писала: „Сам того не зауважуючи, він був справжнім меценатом свого часу, чуттям відшукуючи талановитих людей, даючи їм можливість вибитися у світ із темряви невігластва й невідомости. Він цінував поезію, літературу, мистецтво, співчутливо й тепло ставився до талантів, шанував їх у своїх гостях понад чини й титули. Багато перебувало в нього в домі письменників, музикантів, поетів, художників; усі вони подовгу гостювали в дідуся, користуючись його милим товариством

---

[3] ЦДІА України в Києві, оп. 19, спр. 90, арк. 4.
[4] Там само.— Арк. 7.
[5] Ревуцький Л. Автобіографічні записки.— С. 9.

та широкою гостинністю"[6]. *Гостював в А. Лук'яновича також І. Котляревський. У Шедієвому він зустрічав прототипів „Наталки-Полтавки", читав свою поему „Енеїда". „Гостював тут і поет Т. Шевченко, котрий вніс свою частку інтересу у вузький гурток мого діда, якому він залишив навіть на згадку про своє перебування у нього в домі власноручно написаний портрет свій"*[7], *— писала О. Мельникова.*

Грав у Шедієвому оркестр, співав хор. Музика звучала і в домі батьків О. Мельникової (у Курській губернії). Оркестр тут був, за її спогадами, „не такий грандіозний", як у діда, „але все ж непоганий" і „перша скрипка відзначалася талантом"[8]. *Батько Олександри, син вельможі, таємного радника, давав своїм дітям різнобічну домашню освіту. Гувернантки та запрошені викладачі навчали їх російської, французької, німецької мов, літератури, історії, музики. Про себе Олександра Миколаївна писала: „Я особливо любила музику й малювання, із захопленням займалася ними у вільні години, але слабістю моєю — пристрастю ранньої молодости (майже 16-річної) — було написання, тобто складання віршів"*[9]. *Після недовгого заміжжя Олександра Миколаївна залишилася самотньою і присвятила себе вихованню дітей. Майже тридцять рсків вона служила гувернанткою у різних містах країни, учила дітей грамоти, викладала гру на роялі. Серед її вихованок була майбутня відома художниця Марія Башкирцева; під її керівництвом дівчинка „жартома вивчила перші правила музики" і невдовзі могла зіграти п'єску „свідомо і по нотах". За станом здоров'я О. Мельникова деякий час жила у Криму. Тут вона стала активною учасницею благодійних акцій. Про один із таких спектаклів читаємо у спогадах: „Клопоталася за всіх, допомагала переписувати і розучувати ролі, дала свій інструмент, змушувала співаків до репетицій і акомпанувала їм, підбирала куплети, перекладаючи музику з одного тону в інший, нарешті взяла на себе якусь роль, що не сподобалася іншим; так що спектакль вдався завдяки мені, і збір був дуже добрий"*[10].

Бажаючи з більшою користю використати свої музичні знання, Олександра Миколаївна вирішила перевірити свої знання та вміння. Вона приїхала до Москви й попросила П. Чайковського, музику якого гаряче любила і часто виконувала, прослухати її гру. Композитор, як пише Олександра Миколаївна, дуже схвально відгукнувся про її виконавство. Цікавилася О. Мельникова живописом, філософією Л. Толстого, була знайома із самим письменником. Після перебування у Москві, Петербурзі, Тифлісі в 90-х роках Олександра Миколаївна переїхала до Полтави. Звідси вона влітку їздила до Іржавця, гостювала в родині Ревуцьких і навчала Левка.

У музикознавчій літературі О. Мельниковій було закинено недостатню увагу в заняттях з учнем до „самої музики", що сталося унаслідок „перенавантаження технічними вправами"[11]. *Допускаємо, що викладачка віддавала в навчанні перевагу розвитку піаністичних навичок над суто музичними завданнями. Але не викликає сумніву той факт, що при педагогічному досвіді багаторічної роботи з дітьми Олександра Миколаївна як людина емоційна, жива, художньо обдарована, як добра піаністка зі своїми глибокими музич-*

---

[6] Мельникова А. Воспоминания о давно минувшем и недавно былом.— М., 1898.—С. 1.
[7] Там само.— С. 20.
[8] Там само. — С. 17.
[9] Там само. — С. 20.
[10] Там само.— С. 129.
[11] Клин В. Л. Ревуцький — композитор-піаніст.— К., 1972.— С. 8.

ними пристрастями, безперечно, зуміла знайти шлях до серця талановитого учня і вплинула на його музичне та загальнокультурне формування.

Для навчання у гімназії мати привезла хлопця до Прилук. У містечку було на той час дві гімназії — чоловіча, куди вступив Левко, і жіноча. В обох навчальних закладах існували чудові музичні традиції: учні охоче музикували, любили хоровий спів та гру в оркестрі, влаштовували концерти, літературно-музичні вечори, в яких брали участь як гімназисти, так і їхні вихователі. Наприклад, програма одного із спільних вечорів обох гімназій (початок 90-х років) містила виступ хору під керуванням викладача російської словесности П. Гордієвського. Звучали народні пісні „Ой, Морозе, Морозенку“, „Эй, ухнем“, хор з опери Глинки „Життя за царя“, музика для фортепіано та скрипки, гімназисти читали літературні твори (вірші О. Толстого, уривки з роману „Брати Карамазови“ Ф. Достоєвського, оповідання О. Стороженка).

У культурному житті гімназії відчувався вплив діяльности їхніх почесних вихователів: у чоловічій гімназії — Григорія Павловича (до 1888 року), у жіночій — Катерини Василівни (до 1897 року) Галаганів. Вони були високоосвіченими представниками української інтеліґенції, справжніми шанувальниками й охоронцями рідної культури. Нащадок старовинного українського роду, вихованець Московського університету, збагачений враженнями від поїздки до Італії, Г. Галаган, не шкодуючи енерґії, сил і коштів, усіляко піклувався про розвиток українського мистецтва та освіти. Він збирав фольклор, видавав збірки українських народних пісень, йому ми зобов'язані записом одного з варіантів вертепу. Добрий знавець і шанувальник музики, Г. Галаган багато в чому сприяв проґресивній діяльності Київського відділення Російського музичного товариства, допомагав чернігівським авторам у постановці „Наталки-Полтавки“. Він відкрив своїм коштом жіночу гімназію у Прилуках, ремісниче училище в Дехтярах і, нарешті, блискучий навчальний заклад у Києві — Колеґію Павла Галагана. Щирі взаємини склалися між Г. Галаганом і Т. Шевченком. Поет бував у маєтку свого друга в Сокиринцях. Причетною до діяльності Російського музичного товариства в Києві була також К. Галаган; вона сприяла постановці опери М. Лисенка „Різдвяна ніч“, сама добре грала на роялі. Подружжя Галаганів багато в чому допомагало прилуцьким гімназіям, за їхньою жвавою участю творилася культурна атмосфера навчальних закладів.

У час, коли Л. Ревуцький вступив до гімназії, галаганівська ера вже закінчилася, але ще жили традиції недавнього минулого. Навчаючись у гімназії, Левко продовжував навчатися гри на фортепіано в Юлії Лякав, на той час найкращого викладача музики у Прилуках. Із заснуванням 1882 року прилуцької жіночої прогімназії, що пізніше отримала статус гімназії, Ю. Лякав (у дівоцтві Беляєва) була начальницею навчального закладу. Вона мала звання домашньої учительки французької мови. Це говорить про те, що освіту Лякав могла здобути в Інституті шляхетних дівчат, приватному пансіоні чи в домашніх умовах і пізніше склала необхідні для одержання атестату іспити. Так чи інакше, умови сприяли їй у навчанні музики. Юлія Олександрівна давала приватні уроки гри на фортепіано, організовувала музичне життя гімназії і сама брала участь у концертах. Так, на вже згаданому вечорі вона акомпанувала хору. До служби в гімназії Ю. Лякав утримувала у Прилуках приватний пансіон, що заслужив собі добру славу. При призначенні її начальницею виникли певні ускладнення, які стали наслідком того, що її чоловік Андрій Вільґельмович (Альфонс) Лякав, за професією викладач французької мови, не встиг ще прийняти російського під-

данства. На посаду могли обрати іншу особу, і тоді Г. Галаган звернувся до начальника навчальної округи з проханням почекати з остаточним рішенням. Зокрема, він писав: „Загальне бажання місцевих жителів, щоб начальницею прогімназії була призначена п. Лякав (Lacave), яка... має загальну пошану серед населення“[12].

Заняттями з Ю. Лякав закінчився допрофесійний період навчання Левка Ревуцького. Невдовзі на нього чекали зустрічі з Миколою Лисенком і шлях професійного становлення. Спрямовували ж юнака на той шлях його перші вчителі. Вони заклали в ньому початки музичних знань та піанізму, привертали його увагу до культурних надбань людства, передавали до його рук естафету з минулих часів. За їх участю Л. Ревуцький, митець наступної епохи, став прямим спадкоємцем культурної та історичної спадщини українського народу.

Кіра ШАМАЄВА

[12] ЦДІА України в Києві, ф. 707, оп. 48, спр. 27, арк. 239.

З ЕПІСТОЛЯРНОЇ СПАДЩИНИ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО

Борис Лятошинський вихований культурою того часу, коли листування було найпоширенішою формою спілкування рідних і знайомих людей. Можна сподіватися, і для того є усі підстави, що композитор залишив величезну епістолярну спадщину. Основний масив її перебуває у державних та багатьох приватних архівах і досі, на жаль, не введений в науковий обіг[1]*. Подані нижче листи Бориса Лятошинського зберігаються у фондах Центрального державного архіву-музею літератури й мистецтва України*[2]*. Вони охоплюють період із середини 1940-х до початку 1960-х років.*

Особливий інтерес у листах 40-х років викликає згадка про перебування Бориса Лятошинського в роки Другої світової війни в Саратові, де він працював на радіостанції імені Тараса Шевченка, що вела мовлення на тимчасово окуповану українську територію. Саме діяльність, пов'язана з рідною землею, попри все „тяжке і смутне", залишила добрі спогади про „волзьке життя". Усі твори, що їх написав композитор у той час, присвячені українській тематиці. То десятки обробок народних пісень, романси на слова М. Рильського, В. Сосюри, С. Голованівського, фортепіанні цикли, IV струнний квартет. У листах згадані найбільш фундаментальні з композицій: видане в 1944 р. друге фортепіанне тріо та фортепіанний квінтет, відзначений у 1946 р. Державною премією. Весь період перебування у Саратові композитор характеризує як надзвичайно плідний — „набагато більше писав, ніж тепер".

Після повернення з евакуації до Києва Борис Лятошинський вів активну творчу і культурно-громадську роботу. Попри численні обов'язки (професор консерваторії, член правління Спілки композиторів, художній керівник Київської філармонії, депутат міськради) він відкрив для себе нову сферу творчої діяльности — виконавство власних творів. В авторських концертах під диригуванням Б. Лятошинського звучали його 2-а, 3-я, 4-а, 5-а симфонії, низка

---

[1] На сьогодні листи Б. Лятошинського опубліковано в таких виданнях: Лятошинський Б. Воспоминания. Письма. Материалы.— К., 1986.— Ч. 2.— 101 позиція; Бойко І. Невідомий лист // Музика.— 1985.— № 1.— 1 позиція. Царевич І. Перший твір // Музика.— 1985.— № 1 — фрагменти з 9 позицій. З епістолярією Б. Лятошинського плідно працює М. Копиця. Про свої нові знахідки вона повідомляла на ювілейних конференціях у Києві та Львові. В журналі „Музика" (1995, № 4) вона опублікувала 4 листи Б. Лятошинського.

[2] Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (далі — ЦДІА-М України), ф. 199 (П. Гайдамака), оп. 1, спр. 31; ф. 124 (А. Кос-Анатольський), оп. 1, спр. 479.

симфонічних творів, романси з оркестром. Пізніше композитор напише: „... повинен сказати, що це велика радість, коли диригуєш власними творами і відчуваєш, що все йде добре“[3], *і ще: „Безперечно я не претендую на лаври диригента, але власні твори можу диригувати на справжньому доброму рівні“*[4]. *Таку оцінку своєму виконавству дала людина надзвичайно скромна і вимоглива до себе. Кияни 1950—1960 рр. пам'ятають ці незабутні події — вечори авторського прочитання творів Борисом Лятошинським у переповненому залі філармонії. Саме про початок „диригентського“ періоду в житті композитора („я став диригентом-гастролером“, 1947 р.) і подальші плани (1954 р.) дізнаємося від самого Б. Лятошинського.*

Запропоновані листи, крім надзвичайно цінних свідчень про майже відсутні документальні дані з „волзького життя“, про диригентську практику композитора, надають можливість спілкування з Людиною щирою, теплою, доброзичливою і надзвичайно уважною до співрозмовника. Все написане автором однаково торкається і безпосередньо цікавить його адресата — Петра Гайдамаку. Їх зблизив тяжкий час перебування у Саратові, співпраця на радіостанції ім. Тараса Шевченка, думи про далеку стражденну Україну. Петро Гайдамака, випускник композиторського і диригентського факультетів Харківської консерваторії, у часи війни працював у Саратові на студії Українського радіо заступником головного редактора і диригентом. Після повернення до Харкова П. Гайдамака — серед організаторів музичного життя міста на посаді директора Харківського оперного театру, а в 1951—1967 рр. художній керівник Харківської філармонії. Звідси в листах Бориса Лятошинського, поряд із спогадами про близьке минуле, „творчий звіт“ колезі по „диригентському цеху“ про виконавську діяльність і найближчі плани.

Напевно, від батька Миколи Леонтійовича, історика за фахом і покликанням, який у своїх наукових працях, гімназичних уроках, спілкуванні з близькими долав далекі часи і відстані, жили в Борисові Миколайовичу любов до подорожей, бажання знайомства з новими країнами. Це стало можливим в 50—60-ті роки, коли маститого композитора запрошували на міжнародні музичні фестивалі і в журі міжнародних конкурсів, коли, ніби надолужуючи втрачений час, він здійснював одну за одною туристичні поїздки до багатьох європейських країн: Польщі, Німеччини, Болгарії, Австрії, Італії, Англії, Франції, Швеції, Бельгії. Від кожної подорожі залишалися радість пізнання нового, пам'ять про країну, її культуру, природу, і народжувалися мрії про повернення, заглиблення, доповнення вражень.

В 1963 році Борис Миколайович відвідав Австрію у складі туристичної групи з членів Союзу композиторів Радянського Союзу. З України їх було двоє: Борис Лятошинський і композитор зі Львова Анатолій Кос-Анатольський. Склавши свій міні-колектив, українські композитори проводили разом майже весь час. У цій незабутній для обох подорожі А. Кос-Анатольський пізнав Б. Лятошинського як Людину — Митця-романтика і залишив про нього чи не найтепліші з відомих нам, написані серцем спогади[5]. *В листах Бориса Миколайовича — роздуми про цю подорож, деякі уточнення, бажання повернутися і „доповнити непобачене“, побувати в місцях, пов'язаних з одним із своїх найулюбленіших композиторів Францем Шубертом. Най-*

---

[3] Лятошинский Б. Воспоминания. Письма. Материалы.— К., 1986.— Ч. 2.— С. 47.

[4] Там само.— С. 48.

[5] Кос-Анатольский А. Неоконченная симфония // Лятошинский Б. Воспоминания. Письма. Материалы. — К., 1985.— Ч. 1.— С. 55—57.

сильнішим враженням і для Бориса Миколайовича, і для Анатолія Йосифовича став їх нічний прихід у Відні до будинку, де помер Шуберт.

І нарешті, відокремивши рискою від попередніх теплих спогадів, Борис Лятошинський з сумом пише про смерть „справжнього музиканта" Василя Барвінського. В підтексті звучить щире співчуття до померлого, неприйняття існуючої політичної кон'юнктури в культурі та пресі.

Кіра ШАМАЄВА

№ 1

До Петра Гайдамаки[1]

22/II 1945 [р.]

Дорогой Петр Данилович!

Сердечно благодарю Вас за Вашу телеграмму и еще больше не за самую телеграмму, а за ее теплый дружеский характер. Мне было очень приятно получить ее от Вас и еще раз вспомнить то, что уже, слава Богу, ушло в прошлое. Саратов, где несмотря на все тяжелое и грустное было и хорошее, а именно все то, что связано с Укр. Радиокомитетом, а значит, и с Вами, дорогой Петр Данилович!

С удовольствием вспоминаем с М. А.[2] и вечер, проведенный у Вас в Харькове, в феврале прошлого года, а было это, между прочим, ровно год назад, не то 19-го, не то 20-го числа.

Когда же Вы будете в Киеве? Мы будем очень и очень рады Вас видеть, а пока М. А. и я шлем сердечный привет Валентине Петровне и Вам, а также и матери Вал. Петр.

Всего лучшего.

Ваш Б. Лятошинский.

[P. S.] Одновременно с этим письмом посылаю Вам мое трио, которое недавно вышло из печати.

ЦДІА-М України, ф. 199, оп. 1, спр. 31, арк. 10. Автограф.

№ 2

До Петра Гайдамаки

17/VII 1946 [р.]

Дорогой Петр Данилович!

Большое Вам спасибо за телеграмму и за письмо. Вы там вспоминаете нашу совместную волжскую жизнь в Саратове, где в основном был написан этот квинтет. Да, время было „хорошее", но лучше было бы, если бы его не было.

Правда, в те годы я гораздо больше сочинял, чем теперь. Было голодно, но времени было гораздо больше, чем теперь!

Нелепо получилось, что я, когда встретил Вас около УРК[3] 27-го, не сказал Вам об этом событии, но Вы собирались тоже на концерт певицы Пакуль[4] в филармонию, куда шли и мы, так по крайней мере мы Вас поняли. Я и хотел сказать Вам об этом на концерте, а Вы взяли да и не появились на нем вовсе. Так это нелепо вышло.

Премирование квинтета явилось для меня полной неожиданностью. Я ведь рассказывал Вам, что он получил 16 голосов „за“, 16 голосов против. Как оно там все изменилось, не понимаю.

Во всяком случае, я, конечно, очень рад этому событию и особенно в связи с тем, что, как ни говори, а первая основная редакция квинтета была написана в 42 году в Саратове, а в 45 году я только сделал некоторые редакционные изменения.

Мы сейчас живем до сентября в Ворзеле[5]. А как Ваши дела?

Не сомневаюсь в том, что Валентина Петровна блестяще окончила консерваторию, в чем мы оба ее и поздравляем.

А как Ваша дальнейшая работа? Нас очень интересует, согласитесь ли Вы в конце концов на сделанное Вам здесь предложение. Напишите об этом.

Пока всего Вам от нас самого лучшего, а также, понятно, Валентине Петровне, козаку Андрею и всей семье.

Ваш Б. Лятошинский.

ЦДІА-М України, ф. 199, оп. 1, спр. 31, арк. 12. Автограф.

№ 3

До Петра Гайдамаки

16/XI 1947 [р.]

Дорогой Петр Данилович!

12-го мы с М. А. приехали из Одессы, где у меня был авторский симфонический концерт 10-го числа, и застал Вашу телеграмму, за которую сердечно благодарим. В свою очередь желаем всей Вашей семье всяческого благополучия и преуспевания.

Я сделался дирижером-гастролером. 10 дирижировал в Одессе, а сегодня мы с М. А. едем во Львов, где у меня два симфонических авторских по одной программе 22 и 23 ноября.

В Одессе концерт прошел, как мне кажется, хорошо, но пришлось порядочно поработать с оркестром (6 1/2 репетиций), т. к. программа была большая и очень трудная (со 11 симфонией). Во Львове оркестр, говорят, сильнее, так что надеюсь, что результаты будут тоже хорошие.

Жаль, что когда Вы были в Киеве, нас не удалось увидеть. Когда будете — заходите обязательно.

Сердечный привет от всех нас всем Вам!

Ваш Б. Лятошинский.

ЦДІА-М України, ф. 199, оп. 1, спр. 31, арк. 14. Автограф.

№ 4

До Петра Гайдамаки

4/XI-1954

Пишу Вам в поезде, которым еду в Чехословакию в Карловы Вары (бывш. Карлсбад) для лечения. В Киев вернусь числа 5 декабря.

К сожалению, несмотря на то, что я очень был бы рад приехать в Харьков для авторского концерта — ничего точного по этому вопросу я сказать Вам не могу.

1 и 2 ноября я был в Москве, но Т. П. Николаевой[6] там нет — она где-то в Норвегии. Беда мне с ней, — все она где-то за границей.

Ф. п. концерт мой почти выучил уже наш киевский консерваторский педагог пианист В. М. Воробьев[7]. Хотя он и не лауреат, но пианист крепкий. К моему возвращению он обещал окончить работу над концертом. Очень может быть, что и в Киеве я выступлю с ним, а не с Николаевой, если она и в январе будет где-то далеко.

При данной ситуации, я думаю, не приходится думать, что в декабре я попаду к Вам. Отложим пока на конец января. Дело в том, что 11 января я обязательно буду в Москве на юбилее Р. М. Глиэра[8].

Желаю Вам всего найлучшего и прошу передать поклон Вашей супруге.

Ваш Б. Лятошинский.

ЦДІА-М України, ф. 199, оп. 1, спр. 31, арк. 16. Автограф.

№ 5

До Анатолія Кос-Анатольського

25/VI 1963 [р.]

Многоуважаемый Анатолий Осипович![9]

Сердечно, горячо благодарю Вас за присланные фото! Это было для меня приятнейшей неожиданностью, да еще так скоро.

Все шесть очень хороши, просто превосходны по качеству, а кроме того, так приятно было вспомнить этих несколько моментов нашего замечательнейшего путешествия по этой интереснейшей стране. Если только я в этом концертном сезоне получу приглашение от Львовской филармонии, то приеду отчасти и для того, чтобы посмотреть и другие Ваши фото и еще раз вспомнить то или другое. Помните Gmunden на берегу Fraun See? Там Шуберт в 1818 году жил 6 недель, а также в Линце (несколько месяцев). Ох, многого мы не видели [...]*

---

* Так в оригіналі.

Спасибо Вам еще раз за эти прекрасные снимки, а также и за наше с Вами Reise — содружество!

Надеюсь, что Вашей дочери понравилось то, что Вы привезли?
Будьте здоровы.

Ваш Б. Лятошинский.

Извините скверную бумагу. Пишу на даче и другой нет у меня тут.

ЦДІА-М України, ф. 124, оп. 1, спр. 479, арк. 15. Автограф.

№ 6

До Анатолія Кос-Анатольського

16/VII 1963 [р.]

Дорогой Анатолий Осипович!

Вы глубоко тронули меня Вашим вниманием— присылкой еще целой серии фотоснимков (12!) Каждый по своему интересен и вызывает воспоминания о „том или ином" моменте нашей замечательной поездки.

Думаю, что те, на которых Вас нет, сделаны лично и они очень хорошо сделаны, так что Вы оказались, значит, прекрасным фотографом, с чем Вас и поздравляю.

Вношу одну маленькую поправку. Эта башня в Граце с часами на все четыре стороны не Clockenturm, а Uhrenturm, а Clockenturm это другая башня, немного дальше первой. Мы ее тоже видели после того, как обошли первую.

Я прочел сейчас новую книжку о Ф. Шуберте, если бы я ее прочел и до поездки, это ничего бы не изменило, т. к. мы были связаны общим планом поездки, но, в сущности говоря, одних только Шубертовских мемориальных мест сколько! Он подолгу жил в Гмундене на Траунзее (спасибо за фото), затем в Граце то же самое и, наконец, очень долго жил в городе Штейре. Из Австрии он не выезжал, но жил во всех этих городах, а также и в Зальцбурге тоже.

Я уверен, что как и я, Вы не забудете нашего вечернего 4 июня прихода к дому смерти Шуберта...

В этой поездке было очень много незабываемых впечатлений, и я чувствую, что с радостью снова поехал бы в Австрию, чтобы увидеть снова то, что видел уже, и дополнить невиданное еще. Но возможно ли это?

Ровно неделю тому назад 3 числа я узнал о смерти Василия Александровича от одного из артистов Львовского оперного театра, а ни в одной из газет не видел об этом сообщения! Удивительно. Мне очень грустно, что жизнь его окончилась уже; жизнь настоящего музыканта. Он испытал много горя в недавние годы после войны.

Итак, еще раз сердечно благодарю Вас, крепко жму руку и желаю всего самого лучшего!

Ваш Б. Лятошинский.

ЦДІА-М України, ф. 124, оп. 1, спр. 479, арк. 24. Автограф.

ПРИМІТКИ

1. Гайдамака Петро Данилович (1907—1981) — композитор, музично-громадський діяч. Народний артист України (1977).

2. Царевич-Лятошинська Марґарита Олександрівна (1898—1982) — співачка, перша виконавиця багатьох романсів Б. Лятошинського, солістка Київської філармонії, педагог Київського музичного училища. Дружина Б. Лятошинського.

3. Український радіокомітет.

4. Пакуль Ельфріда — латвійська співачка. В 1940—1950-х рр. гастролювала в містах України.

5. Ворзель — дачна місцевість під Києвом.

6. Николаєва (Тарасевич) Тетяна Петрівна (1924—1993) — піаністка, композитор, педагог. Народна артистка Радянського Союзу (1983). Лауреат конкурсу на краще виконання творів С. Баха (1950, 1 премія) Державна премія (1951). Перша виконавиця присвяченого їй „Слов'янського концерту" Б. Лятошинського. Багато разів грала його під диригуванням композитора в авторських симфонічних концертах у Москві, Ленінграді, Ризі, Києві, Донецьку, Львові. Після концерту до 60-річчя Б. Лятошинського ювіляр писав: „Оркестр грав дуже добре. Николаєва грала просто чудово. І я як диригент був „у формі" (Лятошинский Б. Воспоминания. Письма. Материалы.— К., 1986.— Ч. 2.—С. 16). Тоді, після концерту, фортепіанний концерт уночі був записаний на магнітострічку. Цей запис звучав по всесоюзній радіомережі. Про знайомство, творчі та дружні контакти з Борисом Лятошинським Т. Николаєва залишила спогади (Николаева Т. Общение с большим художником. — Борис Лятошинский. — К., 1985.— Ч. 1.—С. 157—161).

7. Воробйов Всеволод Михайлович (нар. 1925) — піаніст, педагог. Закінчив Тбіліську консерваторію (1952 р., кл. проф. Стешенко-Куфтиної В. К., першої виконавиці творів Бориса Лятошинського в 1920-ті роки). З 1952 р. викладає у Київській консерваторії. Доцент (1974). Серед учнів: Олександр Козаренко (лауреат Республіканського конкурсу піаністів ім. М. Лисенка), Дмитро Суховієнко (лауреат міжнародного конкурсу ім. Клода Кана, Франція), Валерія Кузьменко (лауреат міжнародного конкурсу в Італії і м. Салерно), Юлія Павлова (дипломант міжнародного конкурсу в Римі).

8. Глієр Рейнгольд Морицович (1875—1956) — композитор, диригент, педагог. У 1913—1920 рр. професор Київської консерваторії (з 1914 директор). Учні Борис Лятошинський, Левко Ревуцький. У січні 1955 р. в Москві відзначали 80-річний ювілей Р. М. Глієра. З вітальним словом виступив Борис Лятошинський.

9. Кос-Анатольський Анатолій Йосипович (1909—1983) — композитор, педагог, музично-громадський діяч. Народний артист України (1969).

10. Барвінський Василь Олександрович (1888—1963) — композитор, піаніст, музикознавець, педагог, музично-громадський діяч, доктор мистецтвознавства (1940), почесний доктор Українського Вільного Університету у Празі (1938). Мова йде про заслання В. Барвінського в 1948—1958 рр. до Мордовії (реабілітований у 1964).

МУЗИЧНЕ ВИДАВНИЦТВО „СТАНИСЛАВІВСЬКИЙ БОЯН"

Одним з осередків нотовидавничої справи в Галичні було музичне видавництво при хоровому товаристві „Боян" у Станиславові (нині Івано-Франківськ), думка про створення якого зародилася у червні 1902 року.

Поява „Станиславівського Бояна" привернула особливу увагу С. Людкевича. У статті „Наші видавництва і музикалії за останні літа (1900—1905)"[1] *композитор детально аналізує музичні видання „Бояна", схвально оцінюючи твори Д. Січинського, О. Нижанківського, М. Лисенка. Водночас автор статті вказує на 17-й випуск („Кантата" Д. Січинського), видання якого „не представляє собою ніякого інтересу для широкого співацького загалу"*[2]*, а також гостро критикує художньо слабкі вокальні та інструментальні твори.*

Відомості про станиславівські видання і видавництва (у тому числі й музичні), що продовжували свою діяльність після відновлення української державности на західноукраїнських землях (1918 р.), знаходимо у спогадах Б. Кравціва[3]*.*

Нотовидавничій діяльності хорового товариства „Боян" у Станиславові та інших містах Галичини присвячена розвідка О. Осадці, написана на основі нотних фондів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України (далі — ЛНБ НАН України)[4]*.*

Зазначимо, що музично-видавнича діяльність співацьких товариств відігравала важливу роль у становленні музичної культури Галичини кінця XIX — початку XX століття. У цей період тут спостерігається значне пожвавлення музичного життя. В осередках культурно-освітніх товариств організовуються аматорські хорові гуртки, серед яких виділявся хор „Академічного Братства". Його члени (учні Руської академічної гімназії у Львові) під керівництвом О. Нижанківського заснували 1885 р. перше українське музичне видавництво.

Відомо, що хорові товариства не були єдиним осередком нотовидавничої діяльности. Досить часто ініціаторами видавництва музичних творів ста-

---

[1] Артистичний вісник.— Львів, 1905.— Зош. I, II, III.

[2] Там само.— С. 22.

[3] Кравців Б. Станиславівські видання і видавництва // Альманах Станиславівської землі.—Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1975.— Т. 1.— С. 530—535.

[4] Осадця О. Видання музичного товариства „Боян" // Бібліотека — науці: Зб. наук. праць.— К., 1990.— С. 137—144.

вали самі композитори, або інші товариства („Просвіта", „Наукове товариство ім. Шевченка", „Зоря", „Сокіл", „Педагогічне товариство"). Крім того, виникають приватні музичні видавництва: серед яких найпопулярнішими були: „Бібліотека музикальна" М. Копка в Перемишлі (1885), „Торбан" Я. Вінцковського у Львові (1905), „Україна" Я. Оренштайна в Коломиї (1919).

З появою хорового товариства „Боян" у Львові (1891), а згодом і в інших містах краю (Перемишлі — 1891, Коломиї — 1895, Станиславові — 1896, Стрию, Снятині, Тернополі — 1901), музичний рух набирає дедалі більшого розвитку. В статуті цих товариств, крім завдань щодо плекання і пропаґування музичного мистецтва серед громадськости, передбачалося заснувати музичні видавництва[5].

Історія музичного видавництва „Станиславівський Боян" дуже коротка, але його значення у розвитку музичної культури Галичини надзвичайно вагоме. Провінційне містечко, яким був на той час Станиславів, спромоглося створити своє оригінальне видавництво, в якому друкувалися кращі твори галицьких і буковинських композиторів, а також класика української музики Миколи Лисенка.

Треба зазначити, що найактивнішу роль в організації і веденні видавничих справ „Станиславівського Бояна" відіграв Денис Січинський. Особливо цінними є його постійні інформаційні повідомлення у галицькій періодиці про справи музичного видавництва. В них композитор висловлював критичні оцінки музичних творів, знайомив з їх авторами, давав фахові рецензії на окремі видання. Фраґменти деяких рецензій наводимо в даній статті.

Відозва до українського громадянства повідомляла: „Виділ „Станиславівського Бояна" розпочав видавництво щонайліпших творів наших композиторів, маючи при тім на увазі, щоби видавництво було дешеве і тим способом приступне всякому, хто любується у співі і музиці. Артистичну сторону обняв знаний музик композитор Денис Січинський, а адміністративну — Євген Якубович. Щомісяця виходити будуть найменше два випуски"[6].

Перші твори нотного видавництва почали виходити на початку липня 1902 р.. Виділ „Станиславівського Бояна" звернувся до українських композиторів із проханням надсилати до видавництва свої сольні, хорові та інструментальні твори. Таке ж звернення було надіслане до всіх Боянів і прихильників музичної справи з проханням про допомогу в розпродажі виданих творів. Видавництво не розраховувало на зиск, його задовольняло повернення коштів накладу. Члени виділу — С. Стебельський, Є. Якубович і Д. Січинський — нагадували читачам: „Позаяк ціллю нашою єсть ширити в приступній і дешевій формі між співолюбивою Русею не знані і не друковані ще дотепер твори наших композиторів, проте відзначаємось на сім місци до них по раз другий, щоби зволили свої твори нам надсилати, а охотно друкувати будемо"*[7].

Д. Січинський як музичний редактор жваво цікавився виданнями сусідньої Буковини. В Ляйпцізі ним видані „Три коломийки на фортеп'ян" Антона

---

[5] Ханик Л. З історії хорового товариства „Львівський Боян" // Українське музикознавство.— К., 1969.— Вип. 5.— С. 158.

[6] Діло.— 1902.— 2 лип. — Ч. 145.

* Список нотних видань „Станиславівського Бояна" подаємо наприкінці статті.

[7] Діло.—1902.— 30 лип.— Ч. 168 і 169.

Кужелі. З приводу цього твору Д. Січинський дав фахову рецензію, в якій автор детально аналізує будову кожної коломийки, дає рекомендації щодо їх виконання[8]*. Рецензію як одну з маловідомих праць композитора подаємо повністю.*

„Три коломийки на фортепіан уложив Антон Кужеля. — Чернівці, накладом ц. к. (цісарсько-королівської. — **М.Ч.***) книгарні університетської Г. Пардіні (Енгель ет Суханка). Під таким заголовком появилися сими днями три коломийки, видані в Липську (Ляйпцізі. —* **М.Ч.***) фірмою „Engelmann et Mühlberg" — 9 сторінок друку великого формату. Є се безперечно новостию і то дуже на часі, хоч би з огляду на се, що мало котрий з наших новійших композиторів занимаєся того рода музикою. Витолкувати се дасться — що правда — тим способом, що деякий мав би недостатком — гарних навіть — мотивів, та бракне єму часом способу, щоб убрати їх в приличну форму, або коректно написати, а деякий знов здобув би ся часом форму, та брак єму мотивів. І тим способом сей рід музики лежить у нас від довшого часу відлогом, а коли хто пустить в світ яку лучшу коломийку, то найчастійше — не Русин.*

Коломийки Ант. Кужеля (цк. професора музики в Чернівецькій семінарії), які лежать переді мною, є якраз найновішим доказом правдивости мого твердження. Кожна з трьох коломийок начинаєтся думкою, по котрій слідує 3 або 4 чисел коломийки, а кінчить знов думка з кількома тактами фінальі „Presto" — а переграваючи за порядком всі, доходиться мимоволі до пересвідчення, що друга краща від першої, а третя від першої та другої.

Що до мотивів, то они всюди свіжі та ориґінальні і дуже консеквентно переведені; що до технічної сторони і теоретичного опрацювання цілости, то видко, що (мимо кількох — віроятно друкованих похибок) коломийки сі написала фахова та вправна рука, уміюча погодити науку з ориґінальностию; цілість робить дуже симпатичне та корисне вражінє, а вже найкорисніше в третій коломийці, котру сміло назвати можу „концертовою".

Сподіваюсь, що коломийки Ант. Кужеля, котрі побіч висше наведених прикмет поручає ще в додатку гарний внішний вигляд і казочно низька ціна (1 кор. 50 сот.), скоро розійдуться, і я є пересвідчений, що кождий, хто їх перестудиює і присвоїть їх собі, буде що до їх вартости одної зі мною думки; завважу лиш одно: грати їх належить дуже докладно і педантично, бо слабий пяніст при побіжнім граню може дуже легко затратити провідну гадку композиції, особливо там, де треба мельодию вишукати і замаркувати відповідно серед скомплікованих гармоній".

За рік існування „Станиславівського Бояна" вийшло одинадцять номерів музичних видань. Річниці з часу заснування видавництва та аналізу ювілейного видання композиції О. Нижанківського на сл. Ю. Федьковича „Нова Січ", Д. Січинський присвятив свою рецензію[9]*. „Твір цей, — пише композитор, — хоть не новий, бо співаний уже на концертах у Львові, як і на провінції, відзначуєсь — як всі твори Нижанківського — мельодийностию і дуже зручною структурою так в гармонізації, як і в супроводі фортепіану, а коли в додатку зважимо, що текст до сего твору вельми патріотичний, і цілість легка до виконання, а при поправнім виконанню дуже ефективна, то надіятись випадає, що припаде він скоро до вподоби всім правдиво спі-*

[8] Січинський Д. Три коломийки на фортепіан уложив Антон Кужеля // Діло.— 1902.— 25 серпн.— Ч. 179.

[9] Січинський Д., Якубович Є. XI-й випуск музичного видавництва „Станиславівського Бояна" // Діло.— 1903.— 17 трав.— Ч. 109.

волюбивим людям“. Водночас Д. Січинський глибоко переживав за долю видавництва і від імені видавців закликав усіх, „кому рідна пісня є милою та дорогою“, щоби поширювати видання „Станиславівського Бояна“, а співолюбивий загал „щоби зволив змагання їх не тільки морально, але і матеріально поширити“.

Популярність видавництва ширилася далеко за межі Галичини. Вона сприяла збагаченню репертуару новими творами маловідомих авторів та визначних музичних діячів. Але видавництву постійно бракувало коштів. Громадськість Галичини, музичні товариства не поспішали фінансово підтримувати його. „Та хоч як трудно іде нашому видавництву, — писав Д. Січинський, — то однак рішилися ми в порозумінню із „Товариством педагогічним“ у Львові видати додаток музичний „Дзвінка“, котрий буде появлятися кілька разів в році. Пісні додатку музичного „Дзвінка“ будуть виходити на два і три голоси в супроводі фортепіана, котрі так суть писані, що їх і без фортепіана можна уживати і співати. Сей додаток „Дзвінка“ буде містити пісні, відповідні як для молодших, так і для старших дітей. Сим збільшимо діточий репертуар музичний, котрий у нас досить скромненький. Із відбитки сего додатку появиться співаник, котрий нашим абонентам розішлемо даром. Сей співаник буде можна ужити в наших школах, інститутах, бурсах та співолюбивих родинах і яко підручник для учителів“[10]*. Варто додати, що ініціатором видання музичного додатку до „Дзвінка“ і редактором його літературної частини була письменниця Костянтина Малицька.*

Поява музичного додатку спричинила до створення окремої брошурки, що становила сама по собі XX випуск „Видавництва музичного Станиславівського Бояна“. Редактор цього збірника Д. Січинський у передмові зазначав: „... цілию нашею було зібрати і опублікувати кільканадцять популярних пісень в той спосіб, щоб вони служити могли до ужитку для дітей, та щоб збірка сея, в котрій з'ужитковані суть деякі тексти, поміщені в апробованих властею шкільних підручниках, статись могла підручником для домашнього і для шкільного ужитку“[11]*.*

Цікавим є те, що подаючи відомості про музичні видання, члени виділу знайомили читачів із малознаними композиторами. Про одного з них — Савина Абрисовського, автора вальсу „З останніх днів“, пише адміністратор музичного видавництва Євген Якубович[12]*: „Савин Абрисовський був артист-маляр та композитор-самоук, котрий однак в молодшім віці помер. Він родився в Петликівцях (тепер Бучацького р-ну Тернопільської обл. —* **М.Ч.***) 1874 р., де его батько був парохом. Покінчивши школу народну, ходив до гімназії в Станиславові. Та що йому від колиски товаришила стала недуга, то і не диво, що не міг далі науки гімназияльної кінчити. Від дитинства показував він здібності і охоту до рисованя та музики, тому записався на академию штук красних в Кракові, де піддався науці малярства через чотири роки. У Кракові зазнакомився і заприязнився з артистом малярем Ів. Трушом, котрий то Савина в р. 1896 дуже хорого до Косова старого привіз, де його батьки жили.*

Савин любив дуже музику, в котрій знаходив у своїй недузі відраду і пораду. В своїм невідраднім стані привчився дещо сам із себе теориї музики і зачав в короткім часі до компонованя братись. Та хоч мало посідав С. Аб-

[10] Діло.— 1903.— 10 вер.— Ч. 203.
[11] Збірник народних і патріотичних пісень.— Станиславів: Боян, 1904.— Вип. 20.
[12] Якубович Є. Новини нашої музичної літератури // Діло.— 1904.—10 січ.— Ч. 7.

рисовський музичних відомостей, то однак можна сконстатувати, що мав великі здібности до музики.

В р. 1900 підтяла смерть єго нитку життя, і він помер на чахотку, на котру то недугу чотири роки мучився. Була се велика душа в слабім тілі! В найтяжчім степени своєї недуги скомпонував він слідуюче: „Sans Regiprocite, valse pour Cithare", Львів, 1899, сторін 15 друку. „Vogennuela la Calere! Valse pour Cithare", Львів, 1899, сторін 15 друку. Крім сего виписав ще один вальс і одну коломийку на чотири руки, котрі то композициї находяться у М. Лисенка. Перед смертию скомпонував вальс „З останніх днів", котрого однак вже не встиг докінчити цілком. Пан Січинський згармонізував вальс, котрий в 14-му випуску появився".

За короткий час свого існування видавництво випустило у світ чималу кількість музичних творів українських композиторів як галицьких, так із-за кордону. В програмі своєї дальшої діяльности було заплановано видати окремими зошитами всі вокальні твори М. Вербицького, а також усі його оркестрові симфонії у доступному фортепіановому викладі. Крім того, мали видаватися твори І. Лаврівського та І. Воробкевича. З приводу тих видань Д. Січинський писав: „Думаємо, що коли удало б ся нам загальну цілість осягнути, то ми зробили би добру прислугу нашій штуці і нашій суспільности, а також віддали би честь пам'яти згаданих не жиючих вже композиторів, публікуючи їх твори, котрі вони творили як на їх часи певно після найліпшої волі, та тим способом уратували би ті твори від загину.

Дальше хотіли би ми з фондів узисканих з розпродажи виданих нами музикалій ремунерувати праці наших молодих і дуже часто незасібних композиторів і в тій цили раді б ми розписувати конкурси на композиції так вокальні, як інструментальні. Може в той спосіб удасться нам відкрити не оден, дотепер укритий талант!"[13]

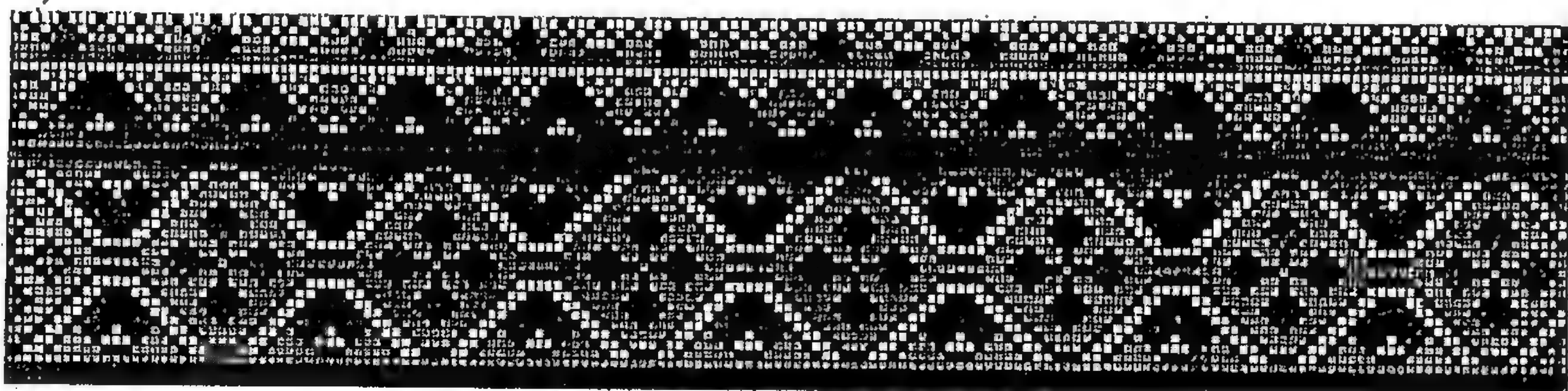
Для належного розповсюдження видань „Станиславівського Бояна" виділом було запропоновано два його способи. Перший — через передплату. Абоненти користувалися пільгами, безплатно отримуючи до передплачуваних номерів музичний додаток „Дзвінка". Другим способом розповсюдження був комісійний розпродаж. У зв'язку з тим, що українських книгарень (крім двох у Львові) у Галичині практично не було, а польські книгарні часто ворожо ставилися до видавництва, комісійний розпродаж був організований через приватну торгівлю. Виділ „Станиславівського Бояна" продовжував закликати громадськість підтримувати видавництво та якомога більше розповсюджувати музичні твори. Заклики часто знаходили відгуки у відомих митців Галичини. Так, Соломія Крушельницька, „котра у своїй дбалости руської музики, — писав Д. Січинський, — прислала на цїль нашого видавництва щедрий дар в сумі 100 кор."[14] Члени виділу публічно висловили артистці сердечну подяку.

Нові твори, які з'являлися на сторінках музичного видавництва, з успіхом були репрезентовані на сценах Галичини. Однією з таких прем'єр була „Кантата" Д. Січинського на сл. Ярського, присвячена Єпископу д-ру Гр. Хомишину. Вперше твір прозвучав 19 червня 1904 р. в Станиславові. Концерт влаштували співацьке товариство „Станиславівський Боян" спільно з хором богословів греко-католицької семінарії у супроводі повного оркестру.

---

[13] Діло.— 1904.— 4 берез.— Ч. 51.
[14] Там само. — 1905.— 21 січ.— Ч. 16.

Видавництво музичне „Станиславівского Бояна“ Ч. 22



Ізидор Воробкевич

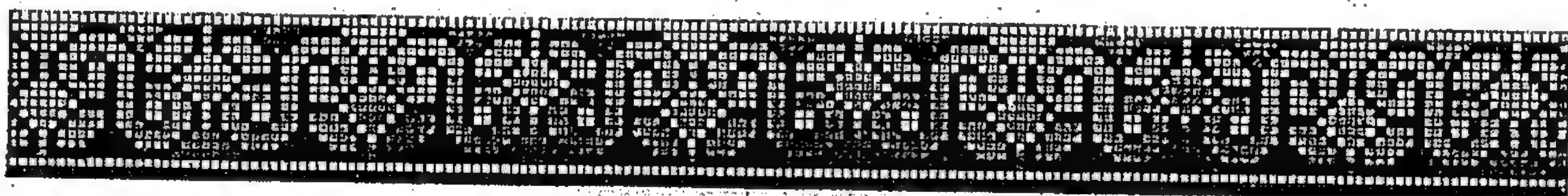


12 пісень
на хори мужескі
(a capella)
до слів
Тараса Шевченка

впорядкував
Денис Січиньский

ціна: 4 к.

Головний склад в книгарни тов. ім. Шевченка у Львові.



Брайткопф і Гертель в Липску.

Титульна сторінка видання 12 пісень І. Воробкевича на сл. Т. Шевченка, що вийшла друком у 22-у числі „Станиславівського Бояна“. *1906 р.*

В видавництві музичнім „Станиславівского Бояна“

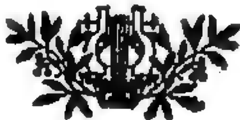
появились до тепер слідуючі твори:

I-а Серія:

	Ціна к. с.
1. Д. Сїчиньский: „Не пора“ хор мішаний з форт. і хор мужеский „a capella“	—.30
2. — „Даремне пісне!“ хор мужеский	—.20
3. — „На филях Днїстра“ Вальс на форт.	1.—
4. О. Нижанковский: а) „О не забуды!“ б) „Верніть ся сни мої!“ на оден голос з фортепяном	—.40
5. Д. Сїчиньский: „Пісне моя!“ хор мішан. „a capella“	—.40
6. — „Кобзи!“ хор мужеский „a capella“	—.40
7. — „Як почуєш в ночи...“ на тен. з форт.	—.60
8. Ант. Кужеля: „IV. Коломийка“ (присьвячена „Станиславівскому Боянови“) на фортепян	—.60
9. Д. Сїчиньский: „Не сьпівайте менї сеї пісьнї...!“ сольо сопр. в супроводї фортепяна	—.60
10. Й. Кишакевич: „Ой не нам в кайданах ходити“ хор мішан. в форт. і хор муж. „a capella“	—.60
11. О. Нижанковский: „Нова Січ“ хор муж. сольо барітон. і дует в супров. форт.	1.—
12. Й. Кишакевич: „Не плакати нам“ хор мішаний в супров. форт. і хор муж. „a capella“	—.60
13. М. Лисенко: „І досьвіта встав я“ сольо тенорове в супроводї фортепяна	—.80
14. Савин Абрисовский: „З останнїх днів“ вальс на фортепян	1.50
15. М. Лисенко: „Дума“ сольо тенор. в супр. форт.	1.—
16. Д. Сїчиньский: „Непереглядною юрбою“ хор мужеский „a capella“	—.60
17. — „Кантата“ хор міш. в супр. форт.	—.60
18. О. Нижанковский: а) „Ой в полю садок“ б) „Атамане батьку наш“	—.40
19. — „Люблю дивитись“ дует в супров. фортепяна	—.50
20. „Збірник“ народних і патріотичних пісень на голоси дїточі в супр. форт.	1.50

II-га Серія:

	Ціна к. с.
21. М. Вербицкий: VI-та Симфонїя, в фортепяновім укладї	2.50
22. І. Воробкевич: 12 пісень до слів Т. Шевченка на хори мужескі	4.—



„Ще не вмерла Україна“

152 пісьнї патріотичні і народнї, зложив на фортепян

Денис Сїчиньский

накладом книгарнї і складу нот А. ШТАУДАХЕРА і СКА. в Станиславові

можна набути по всїх книгарнях і в видавництві музичнім „СТАНИСЛАВІВСКОГО БОЯНА“.

Список перших видань музичного видавництва „Станиславівський Боян“ за 1902—1906 рр.

На початку 1905 р. музичне видавництво „Станиславівський Боян“ оголосило про розповсюдження усіх своїх 20-ти випусків. Проте дедалі більше поглиблювалася фінансова криза, вкрай необхідним було придбання коштів на оголошене видання усіх (церковних і світських) творів М. Вербицького, І. Лаврівського та І. Воробкевича. Черговий раз звертався виділ до громадськости з проханням підтримати через замовлення видань „Станиславівського Бояна“, причому знову ж таки за зниженими цінами.

Один з останніх випусків видавництва був присвячений симфонічним творам М. Вербицького. Вони виходили поряд із найновішими композиціями тогочасних авторів. М. Вербицький залишив близько десяти оркестрових творів, названих ним „Симфоніями“, які були лише в рукописах. „Станиславівський Боян“ першим розпочав видавати і „Симфонії“ у фортепіанному викладі Д. Січинського.

Для поліпшення якости роботи свого видавництва і піднесення його до рівня першорядних європейських видань виділ „Станиславівського Бояна“ переніс видання 21-го випуску до фірми „Breitkopf u. Härtel“ у Ляйпцізі. Планувалося друкувати музичні твори з українським і німецьким текстом. Д. Січинський переконував, що „німецької мови уживати маємо для того, щоб і ширший музикальний світ з нашою музикою познайомити. До тепер була ся музика немов в оковах, — продовжує автор, — а плекала її виключно лиш галицька і буковинська Русь, і то дуже часто після неточних відписів. Наша музика преся сама в ширший світ, перед котрим має вона чим похвалитись, та лиш средств їй до сего недостає. Приміром із ріжних сторін німецьких провінцій дістали ми похвальні листи з заохотою до дальшого видавання творів нашої музики“[15]. В одному з таких листів до Д. Січинського кореспондент найбільшого часопису „Die Musik“ у Берліні доктор Шарлітт висловлював своє визнання і подяку композиторові за вдалу гармонізацію збірки „Ще не вмерла Україна“. Д-р Шарлітт у листі до автора збірки просить дозволу процитувати кілька його пісень як ілюстрацію до окремого зошиту під назвою „Музика Русів“, що мала вийти у видавництві німецького журналу „Музика“[16].

Видання музичних творів „Станиславівського Бояна“ за кордоном, похвальні оцінки німецьких фахівців ще більше заохочували видавців до творчої праці. Їх ідеї поступово знаходили своє втілення у життя. Одна лише перешкода була на шляху — брак матеріальних засобів. Допомога і зацікавлення з боку громадськости зменшувалися. Організатори видавництва вирішили вдатися ще до однієї, останньої спроби роздобути кошти. Д. Січинський і Є. Якубович звернулися до посла у Відні Олександра Барвінського з офіційним листом, в якому просили підтримати петицію до Міністерства просвіти у справі допомоги для видавництва[17]. *Текст цього листа подаємо без змін:*

[15] Діло.— 1905.— 16 груд.— Ч. 279.

[16] Там само, пер. з нім.

[17] ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 3263, 1 л., 2 арк. — Автограф (лист з офіційним зверненням Д. Січинського та Є. Якубовича до посла у Відні О. Барвінського у справі фінансової допомоги видавництву є цікавим інформаційним документом. Його перша публікація доповнить ще одну сторінку історії музичного видавництва „Станиславівський Боян“).

Станиславів 27. червня 1906.

Високоповажаний Пане После!

Простіть ласкаво, що сьміємо удатись до Вас Високоповажаний Пане После в важній справі, надіємось але, що впливом своїм зволите поперти справу цю там, де належить: Як ВП: (Вельмиповажаному. — ***М.Ч.***) Панови запевно звісно, заснували ми підписані ще в 1902 році в Станиславові — перше у нас в Галичині періодичне видавництво музичне, котрого цілею єсть публіковане музичних творів наших так галицких як і закордонних композиторів, і познакомлюване з сими творами ширшого загалу.

Початок був тяжкий, бо — як звісно — наша публіка не одно видавництво мусить підпирати, тож, хотяй нам ніколи кінці не сходились, бо видане одного музичного твору вимагає великого накладу грошевого, не покинули ми раз зачатого діла, а довели-сьмо его дотепер до 21. періодичних випусків.

Щоби знов заховати від загину твори музичні і давніших наших композиторів, як пок. Вербицкого, Лаврівского і Воробкевича, котрі то твори курсували і доси курсують між Русами лиш в манускриптах чи там у відписах, — дуже часто недокладних і пофалшованих — поставили ми підписані собі за ціль дальше йдучу і ції твори періодичними зошитами публікувати: — це-ж робота рівно культурна, як всяка з области літератури, — гадаємо, — і в тій ціли набули ми повновласть від родин трех згаданих авторів на виключне право печатаня їх творів, а навіть (крім творів пок: Вербицкого, котрі враз з повновластею надіслати нам зволив єще минулого року Впр: о. В. Матюк) одержали ми від сина покійного Ізидора Воробкевича цілу скриню манускриптів его пок. вітця з виразним дозволом на печатаня, — в наслідок чого вже в найблизших днях висилаєсь у нас до печатаня зошит творів хоральних Ізидора Воробкевича спеціяльно до слів Тараса Шевченка зложених, і від XXI-го випуску нашого музичного видавництва почавши, печатаємо уже в Липську у звісної фірми: „Breitkopf u. Härtel" — щоби виданії нами твори і на вні мали європейський вигляд.

Видавництво музичне, зачеркнене на таку широку скалю, як наше, вимагає великої фінансової форси, бо наклад дорогий і платний готівкою, а публіка не квапиться надто з закупном напечатаного, або сли закупить де-що, то вельми неточно платить, — ми знов не хотіліб' закидати лишень задля браку матеріяльного попертя ж сего — будь що будь — важного діла, а на жаль, маємо дотепер не зиски, бо на ції годі числити, але прямо дефіцити і великі залеглости у людий! — тож осьміляємося удатись цев дорогов до Високоповажаного Пана Посла (: пересилаючи окремо всі наші дотеперішні виданя, а в залученю петицію до Міністерства просьвіти:) з просьбою, щоб зволив ласкаво — сли це можлива річ — схотіти постаратись для видавництва музичного „Станиславівського Бояна" якої матеріяльної субвенциї з державних фондів.

Надіючись, що Високоповажаний Пан Посол просьбі підписаних не відмовить, Пишемось з глубоким поважанєм.

За видавництво музичне „Станиславівського Бояна" Євген Якубович, адміністратор і голова Бояна; Денис Січинський, арт.: редактор.

Можна лише констатувати, що це намагання не принесло бажаного успіху.

У січні 1907 р. музичне товариство „Станиславівський Боян“, незважаючи на матеріальні обставини, відзначало п'ятий рік існування. За цей короткий час тут уперше вийшли друком нові й маловідомі вокальні та фортепіанні композиції. Такими були „12 пісень“ І. Воробкевича для чоловічого хору без супроводу, які вийшли в 22-му випуску видавництва. „Ся збірка пісень, — повідомляв Д. Січинський, — ... є дуже придатна для всяких хорів мужеських, котрі в послідних часах якраз дуже відчувають брак того рода музичного матеріялу“[18].

Про значення „Станиславівського Бояна“ для музичної громадськости Галичини та поза її межами кореспондент під криптонімом „І. С.“ (Іван Ставничий)[19] *пише: „Вправді видавництво се у нас не новина, а вже таки годиться про нього де що сказати, — тим більше, що знаєм, серед яких обставин воно таки вегетує, а й до того ще переняло на себе завдане пособляти хорам в їх розвою. А що в послідних часах повстало у нас — крім Боянів — багато нових хорів — (по більшій части мужеських), то поява такого видавництва, але й конечна, хоч би навіть і з тих зглядів, що у нас, на жаль, дирігенти хорів не мають виробленого почуття пошанівку для авторських прав композиторів та змінюють довільно поодинокі акорди, а навіть цілі такти в чужих композиціях.*

А видавництво „Станиславівський Боян“ під редакцією звісного музика і композитора Д. Січинського дати може преціньж кождому запоруку, що композиції поодиноких авторів дійдуть до нас незмінені і без всяких похибок, тим більше, що має рукописи авторів. На доказ правди кождий співолюбивий придбає о послідне видане (випуск ч. 22) згаданого видавництва“[20].

22-й випуск музичного видавництва був останній. У розквіті творчих пошуків, безкорисливої для себе праці, бажанні допомогти виконавцям, численним хоровим колективам міст і сіл Галичини — „Станиславівський Боян“, на жаль, припинив своє існування. Причини занепаду видавництва відомі і зрозумілі. Насамперед це недостатня матеріальна підтримка, малоефективні форми розповсюдження, відсутність інтересу до видавництва з боку громадськости.

Незважаючи на короткий вік своєї діяльности, музичне видавництво „Станиславівський Боян“ зробило рішучий крок у справі вдосконалення українського нотовидання. З одиноких рукописів були поширені світом твори відомих і маловідомих галицьких композиторів. Уперше громадськість Галичини пізнала видані „Станиславівським Бояном“ нові музичні твори М. Лисенка, друкування яких у Києві було заборонене царським урядом Росії. Сільські хори отримали давно бажану можливість розширити свій репертуар творами, професійно опрацьованими в легкій і доступній формі.

До заслуженої слави „Станиславівського Бояна“ найбільше спричинився його мистецький редактор, автор фахових рецензій і повідомлень композитор Денис Січинський. Його працю поділяв адміністратор музичного видавництва Євген Якубович. Завдяки їх невтомності й наполегливості вписана ще одна яскрава сторінка культурних змагань нашого народу на початку XX століття.

Мирон ЧЕРЕПАНИН

---

[18] Діло.— 1906.— 28 листоп.—Ч. 256.
[19] Дей О. Словник українських псевдонімів та криптонімів (XVI—XX ст.).— К., 1969.
[20] Діло.— 1907.—10 січ.— Ч. 7.

Список нотних видань „Станиславівського Бояна"

1. Січинський Д. Не пора: Для мішаного хору в супр. фп. і чоловічого хору без супров./Сл. І. Франка. — Станиславів: Боян, 1902. — Вип. 1. — 8 с.

2. Січинський Д. Даремне, пісне: Для чоловічого хору без супров. /Сл. І. Франка. — Станиславів: Боян, 1902. — Вип. 2. — 4 с.

3. Січинський Д. На филях Дністра: Вальс: для фп. — Станиславів: Боян, 1902. — Вип. 3. — 12 с.

4. Нижанківський О. О, не забудь! Верніться, сни мої/Сл. Я. Масляка, О. Бобикевича: Для голосу в супров. фп. — Станиславів: Боян, 1902. — Вип. 4. — 8 с.

5. Січинський Д. Пісне моя!: Для мішаного хору без супров./ Сл. І. Франка. — Станиславів: Боян, 1902. — Вип. 5. — 4 с.

6. Січинський Д. Коби!: Для чоловічого хору без супров./Сл. І. Грабовича. — Станиславів: Боян, 1902. — Вип. 6. — 8 с.

7. Січинський Д. Як почуєш вночи: Для тенора в супров. фп./Сл. І. Франка. — Станиславів: Боян, 1902 (Перемишль: Друк. Н. Джулинського). — Вип. 7. — 4 с.

8. Кужеля А. Четверта коломийка: Для фп. — Станиславів: Боян, 1902 (Перемишль: Друк. Н. Джулинського).— Вип. 8.— 4 с.— Присвята „Станиславівському Бояну".

9. Січинський Д. Не співайте мені сеї пісні: Для сопрано в супров. фп./Сл. Л. Українки. — Станиславів: Боян, 1902 (Перемишль: Друк. І. Лазара).— Вип. 9. — 4 с.

10. Кишакевич Й. Ой не нам в кайданах ходити: Для мішаного хору в супров. фп. і чоловічого хору без супров./Сл. М. Підгірянки. — Станиславів: Боян, 1903 (Перемишль: З друк. І. Лазара).— Вип. 10.— 4 с.

11. Нижанківський О. Нова Січ: Для чоловічого хору, соло тенора і баритона в супров. фп./Сл. Ю. Федьковича. — Станиславів: Боян, 1903 (Перемишль: З друк. І. Лазара). — Вип. 11. — 6 с.

12. Кишакевич Й. Не плакати нам: Гимн: Для мішаного хору в супров. фп. і для чоловічого хору без супров. (Сл. Івана Д... — Станиславів: Боян, 1903 (Перемишль: З друк. „уділової"). — Вип. 12. — 4 с.

13. Лисенко М. До світа встав я: Для тенора в супров. фп./Сл. П. Куліша.— Станиславів: Боян, 1903 (Перемишль: З друк. „уділової"). — Вип. 13.— 4 с.

14. Абрисовський С. З останніх днів: Вальс: Для фп. — Станиславів: Боян, 1903 (Перемишль: З друк. „уділової"). — Вип. 14. — 8 с.

15. Лисенко М. Дума: Для тенора в супров. фп./Сл. Т. Шевченка.— Станиславів: Боян, 1903 (Перемишль: З друк. „уділової"). — Вип. 15. — 8 с. — В честь М. Лисенка, в 35-літні роковини музичної діяльности (1866—1903).

16. Січинський Д. Непереглядною юрбою: Для чоловічого хору без супров./Сл. І. Франка. — Станиславів: Боян, 1904 (Перемишль: З друк. „уділової"). — Вип. 16. — 4 с.

17. Січинський Д. Кантата: Для мішаного хору в супров. фп./Сл. Ярського. — Станиславів: Боян, 1904 (Станиславів: Друк. і літ. Ст. Хованця). — Вип. 17. — 12 с. — Єго преосв. Єпископови Станиславівському Григорієви Хомишинови присвячує товариство „Станиславівський Боян".

18. Нижанківський О. Ой в полю садок; Атамане батьку наш: Народні пісні: Для голосу в супров. фп./Оброб. О. Нижанківського. — Станиславів: Боян, 1904. — Вип. 18. — 8 с.

19. Нижанківський О. Люблю дивитись: Дует в супров. фп./Сл. О. Кониського; Фп. супров. Д. Січинського. — Станиславів: Боян, 1904. — Вип. 19. — 8 с.

20. Збірник народних і патріотичних пісень: Для дитячого хору в супров. фп. — Станиславів: Боян, 1904 (Перемишль: З друк. „уділової“). — Вип. 20. — 40 с. — Зміст:

1. Марш руських дітий (Сл. Віри Лебедової, укл. форт. Д. Січинського).
2. Ой Дністре (Сл. і муз. А. Манастирського, укл. форт. Д. Січинського).
3. На волі (Сл. В. Лебедової, муз. Д. Січинського).
4. Реве та стогне (Сл. Т. Шевченка, муз. М. Лисенка, укл. форт. Д. Січинського).
5. Чом чом (Сл. В. Лебедової, укл. форт. Д. Січинського).
6. Рідна мова (Сл. і муз. Із. Воробкевича, укл. форт. Д. Січинського).
7. Ходім, хлопці (Сл. Д. Млаки, муз. Гр. Якубовича, укл. форт. Д. Січинського).
8. Нова радість (коляда, укл. І. Біликівського).
9. Вселенная (коляда, укл. Д. Січинського).
10. Поставали козаченьки (з „Чорноморців“ М. Лисенка. Сл. В. Лебедової, укл. форт. Д. Січинського).
11. В зимі (Сл. Д. Млаки, муз. В. Матюка, укл. форт. Д. Січинського).
12. У лісі (Сл. О. Поповича, муз. В. Матюка).
13. Пісня в осени (Сл. і уз. Із. Воробкевича, укл. форт. Д. Січинського).
14. Взявби я бандуру (Сл. В. Лебедової, укл. форт. Д. Січинського).
15. Поворот з чужини (Сл. і муз. Із. Воробкевича, укл. форт. Д. Січинського) [сл. Мидловського, муз. В. Матюка. — ***М.Ч.***].
16. Молитва (Сл. О. Кониського, муз. М. Лисенка).
17. Ще не вмерла Україна (Сл. П. Чубинського, муз. М. Вербицького, укл. форт. Д. Січинського).

21. Вербицький М. VI симфонія/Перекладення для Фп. Д. Січинського. — Станиславів: Боян, 1905. — Вип. 21. — 10 с.

22. Воробкевич І. 12 пісень: Для чоловічого хору без супров./Сл. Т. Шевченка; упоряд. Д. Січинський. — Станиславів: Боян, 1906 (Leipzig: Breitkopf-Härtel). — Вип. 22. — 20 с. — Зміст:

1. Заросли шляхи тернями (Es-dur).
2. Минають дні (D-dur).
3. Треті півні (Es-dur).
4. Три шляхи (G-dur).
5. Ой чого ти почорніло (D-moll).
6. Та не дай Господи нікому (E-moll).
7. І широкую долину (D-dur).
8. Тече вода з-під явора (D-moll).
9. Титарівна-Немирівна (D-dur).
10. Утоптала стежечку (D-dur).
11. Вип'єш першу (D-dur).
12. Думи мої (D-dur).

ДІЯЧІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ
(Матеріали до біо-бібліографічного словника)

Другу частину „Словника...“ укладено за схемою і принципом подачі матеріалу його першої частини 1993 р.[1]*: творча біографія особи, оцінка її діяльности з боку критики, перелік музичних творів і музичних праць, дискографія і бібліографія. Географічно матеріали словника охоплюють Буковину, Закарпаття, Галичину і Західну Волинь, а також частково Наддніпрянщину, враховуючи також вихідців із тих країв, що жили й творили в діаспорі — у країнах Західної Європи і Північної Америки. „Словник...“ охоплює XIX—XX ст.*

Відсутність в Україні задовільної кількости музичних журналів, книжок, збірників, зокрема іншомовних, які виходили за кордоном, не дала можливости укладачеві подати вичерпно музикознавчі праці, рецензії, повідомлення, які вийшли з-під пера таких музикознавців і критиків, як М. Бойченко, А. Гнатишин, О. Залеський, З. Лисько, Р. Придаткевич, Р. Савицький, Є. Цегельський, І. Шмериковська-Приймова та ін.

Усвідомлюємо, що наш „Словник...“ — це лише окремі сторінки історії української музики в персоналіях. До нього увійшли насамперед творці і виконавці музики: композитори, дириґенти, піаністи, скрипалі, віолончелісти, бандуристи і бандурознавці, співаки, музикознавці, критики і музичні фольклористи, нотні видавці. Музично-театральне мистецтво завжди має колективний характер (творець музики, видавець, виконавець, рецензент тощо). Тому у всіх статтях про українських музичних діячів у I і II частинах нашого „Словника“ в Записках НТШ (у томах „Праці Музикознавчої комісії“ 1993 і 1998 рр.) подано короткі, але конкретні відомості про їх музично-виконавське оточення (разом узяті імена нараховують 380 осіб), що, безперечно, збагачує подану нами інформацію. Чимало імен тут уведено в науковий обіг уперше, а про відомих подано переважно додаткову інформацію, що уточнює творчу біографію на підставі багатьох документів. Наші матеріали знайомлять із різними явищами музичного життя. Тут мова йде про композиторів і дириґентів 50—60 років XIX століття Федора Леонтовича, Петра Любовича; про діячів Закарпаття в особі театрального композитора й дириґента, автора оперет Євгена Шерегія, співаків Ольгу

---

[1] Див.: Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії.— Львів, 1993.—Т. CCXXVI.— С. 370—455.

Дівнич, Миколу Аркаса-сина; діячів хорового мистецтва Олексу Приходька і Платониду Шуровську-Росиневич, участь їх як педагогів музики.

Подані відомості про диригентів хорів „Боянів", які знайомлять нас із музичним життям і музичною освітою міст Чернівців (М. Левицький, М. Бойченко), Дрогобича (С. Сапрун, Б. П'юрко), Станиславова (І. Смолинський, Є. Якубович, І. Недільський), Ярослава (Д. Кашубинський). Подаємо відомості про авторів стрілецьких пісень М. Гайворонського, Р. Купчинського, Л. Лепкого та А. Баландюка. Читачі та дослідники глибше ознайомляться з творчими силами українських театрів Львова, Коломиї, Ужгорода, Чернівців, Тернополя, мандрівних труп 1900—1944 рр., а поряд із співаками Оленою Бенцалевою, Оленою Дмитраш, Євгенією Ласовською, Софією Орлян, Антоніною Осиповичевою, Наталкою Сарамагою, Стефою Стадниківною, Іриною Туркевич, Зеноном Дольницьким, Михайлом Маслюком-Мартіні, Василем Тисяком; з театральними диригентами і композиторами — Левом Туркевичем, Богданом Сарамагою, Євгеном Цісиком. „Словник..." розповідає про талановитих музикантів, учасників інструментальних ансамблів і педагогів Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові та його філій в інших містах Галичини — скрипалів Й. Москвичева, Р. Придаткевича, Є. Козулькевича, Ю. Криха, Є. Цегельського; піаністів Р. Савицького, Г. Левицьку, І. Негребецьку, С. Туркевич, О. Ясеницьку, віолончеліста П. Пшеничку.

Уперше серед відомих досі енциклопедичних довідників і словників митців якнайповніше подана інформація про хор Д. Котка, бандуристів і бандурознавців всеукраїнського значення Ю. Сінгалевича та З. Штокалка; музикознавців та істориків української музики О. Залеського, Б. Кудрика, З. Лиська, Ф. Стешка; про унікальну багаторічну композиторську і хорову діяльність А. Гнатишина у Відні; світової слави віолончелістку Христю Колессу, про педагогів вищих музичних інститутів, визначних українців-організаторів музичного життя у США й Канаді — М. Гайворонського, Р. Придаткевича, Р. Савицького, Л. Туркевича, про унікальний кодекс „Українських народних мелодій" З. Лиська.

„Матеріали до біо-бібліографічного словника" переконують нас у тому, що „вимушена еміграція" митців із Наддніпрянщини на Буковину, Закарпаття, в українські „освітні острівці" у Празі, Подебрадах, на Пряшівщині і в Галичині сприяла піднесенню високофахової культури в галузі музичного театру, хорально-концертної і освітньої справи та національному відродженню. Також бачимо, яку велику культурницьку, освітню і видавничу справу здійснили митці-емігранти з Галичини і Буковини у країнах Північної Америки, Франції, Німеччини, Бельгії, Австрії, Польщі...

Зібрані і пропоновані читачеві матеріали показують, як планово діяла злочинна сталінська машина терору, заведена на знищення найкращих музичних талантів українського народу. Були фізично знищені співаки А. Гаєк, М. Маслюк-Мартіні, Г. Дмитраш, композитор Б. Кудрик, диригенти М. Коссак, М. Тележинський; морального приниження і довголітнього перебування у тюрмах і ГУЛАГах Сибіру, Далекої Півночі і тайги, Казахстану зазнали Д. Котко, піаністка О. Бірецька; співак, диригент і педагог Р. Прокопович-Орленко, композитор В. Барвінський, театральний діяч Й. Стадник... Загинули частково їхні твори та архіви.

У фашистській тюрмі Берліна знемагав бандурист Б. Штокалко; урятувалися утечею від репресій угорської влади в Закарпатті брати: ком-

позитор Євген і лібретист Юрій Шерегії. Тяжких поневірянь зазнала забрана до Німеччини в роки окупації піаністка Г. Левицька-Крушельницька, був арештований ґестапо в Тернополі і змушений таємно виїхати з родиною до Львова Ю. Крих...

Наша праця над „Матеріалами до біо-бібліографічного словника" тривала в 1970 — 1990-х роках. Для встановлення достовірности фактів, різних уточнень та знайомства з документами автор зустрічався і листувався у різний час з О. Бандрівською, І. Гіпським, А. Гнатишиним, Н. Горницьким, М. Колессою, Н. Кміцикевич-Цебрівською, А. Кос-Анатольським, О. Любич-Парохоняк, М. Сабат-Свірською, С. Стадниківною, М. Маґдієм, С. Людкевичем, Д. Котком, Ю. Крихом. Також використано „Автобіографії" та інші документи „особових справ" в архіві Вищого музичного інституту у Львові. З цього приводу там, де потрібно, вказуємо про це в бібліографії.

У „Матеріалах..." подано тільки основну бібліографію. У тих випадках, де засвідчено нове датування життя і творчости музичного діяча, то в бібліографії покликаємося на джерело. Укладач намагався подати дискографію як дуже цінну музичну спадщину талантів українського народу; представив її також й з діаспори, де, як виявилося, вона порівняно багата і добре збережена. Дискографія подана тільки в межах тих відомостей, які відомі укладачеві, тому не завжди дотримана прийнята сьогодні форма запису. У статтях „Матеріалів..." про композиторів вказуємо місце збереження їх музичних творів (рукописних і рідкісних друків); тут треба розуміти, що мова йде тільки про збереження певної частинки композицій, інколи повідомлено одиничні автографи.

Використовуємо скорочення: ЛНБ, ВР. — Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України, відділ рукописів (фонди — Бібліотека Львівської консерваторії, № 163; Д. Січинський, № 169; Є. Якубович, № 171; Я. Ярославенко, № 146 та ін.); ЛНБ, ВМ — Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України, відділ мистецтва (фонди нот із допоміжною картотекою авторів-композиторів); НБ, ВМ — Національна бібліотека України ім. В. Вернадського НАН України, відділ музики; ЦДІА України у Львові — Центральний державний історичний архів України у Львові; ДАЛО — Державний архів Львівської обл.; ДАТО — Державний архів Тернопільської обл.; УЛЕ — Українська Літературна Енциклопедія. Місце народження і смерти митців у „Матеріалах..." подаємо за адміністративним поділом 1997 р. Часто вживана назва м. Станиславів (з 1962 р. — Івано-Франківськ).

Під час роботи над укладанням другої частини „Матеріалів..." було знайдено нову важливу інформацію про тих діячів музичної культури, статті-довідки про яких опубліковані попередньо в томі CCXXVI Записок НТШ. Праці Музикознавчої комісії за 1993 р. Тому подаємо про них додаткові та окремі уточнені відомості наприкінці „Матеріалів...". До виходу друком третьої частини, яка підготовляється, укладач застерігає усі права на передрук.

На цьому місці висловлюємо подяку науковим працівникам відділу мистецтва Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України п. Степанові Костюку, п-ні Ользі Осадці, директору Центрального державного історичного архіву України у Львові п. Орестові Мацюку і його заступникові п. Діані Пельц за допомогу в пошуках матеріалів до біо-бібліографічного словника діячів української музичної культури.

Петро МЕДВЕДИК

АРКАС Микола-молодший (нар. 23 серпня 1888 р., м. Миколаїв, обл. центр — пом. 14 грудня 1938, м. Хуст Закарп. обл.) — співак (баритон), дириґент, режисер, педагог. Син композитора М. Аркаса. Основ музики навчався у батька. Музичну освіту здобув у Миколаєві. Учився у Морському кадетському корпусі. Мав приємний і сильний голос. Був актором на співочі ролі в театральних трупах Чернецької (1911—1912), в антрепренера М. Ярошенка в Одесі і Криму (1914). У 1914—1919 рр. на військовій службі, у складі військ УНР у чині полковника перейшов у Західну Україну. Тут (1920) короткий час працював у Театрі М. Садовського (Тернопіль — Стрий).

Згодом — актор, співак і режисер у пересувному театрі І. Когутяка у Станиславові (1920—1921), у трупі М. Коссака (Коломия, 1921—1923); Українському театрі „Просвіти" в Ужгороді (1926—1929); водночас — учитель музики і дириґент студентського хору Ужгородської учительської семінарії (1928—1929). На сцені театру „Просвіти" (1926—1929) та новоствореному пересувному театрі в Ужгороді (1930—1934) поставив музичні спектаклі, в яких співав партії Виборного („Наталка Полтавка" Лисенка), Карася („Запорожець за Дунаєм" Гулака-Артемовського), батька („Катерина" Аркаса), баритонові партії в оперетах „Циганський барон" Й. Штрауса, „Весела вдова" Леґара, „Ґейша" Джонса, „Місяць і зорі" М. Аркаса-сина та ін. Грав і провідні драматичні ролі. Гастролював з театром у містах Закарпаття, окремі вистави — у Празі та Братиславі. У 1930 р. працював педагогом у Празі, там же був режисером студентського театру „Верховина". У 1934, 1936, 1938 рр. — режисер „Нової Сцени" в Хусті (ставив „Запорожця за Дунаєм", „Місяць і зорі").

Твори: автор музики рев'ю-оперет „Неофавстіяда", співавтор В. Балтарович, лібрето М. Чирського (прем'єра 9. X. 1932 р., Ужгород. Режисер М. Аркас, дириґент Я. Вільгельм, М. Аркас співав партію Мефістофеля); оперети з арабського життя „Місяць і зорі", музика М. Аркаса-сина, лібрето М. Чирського, дириґент Я. Вільгельм (прем'єра 12. V. 1933 р., Ужгород, режисер М. Аркас, співав партію Шейха). Пісні з цієї оперети „Ген, ген на небі зірка" і „Чудова ніч" стали улюбленими для молоді Закарпаття.

Бібл.: Некролог М. Аркаса // Нова свобода (Ужгород).—1938.—15 груд.; Сарбей В. Вступне слово // Аркас М. Історія України-Русі.—К., 1990.—С. 12—29; Шерегій Ю. Нарис історії укр. театрів Закарпатської України до 1945 р.—Нью-Йорк; Париж; Львів, 1993; Ульяновський В. Микола Аркас-молодший // Старожитності.—К., 1993.—№ 11—12.— С. 10—11 (використано критично); Медведик П. Аркас М. М. // Мистецтво України: Енциклопедія.—К., 1995.—Т. 1.—С. 79.

АТАМАНЕЦЬ Іван (нар. 1882, с. Нижні Луб'янки Збаразького р-ну Терноп. обл. — пом. бл. 1970, Детройт, США) — дириґент, режисер. Закінчив 1903 р. дяко-вчительський інститут у Станиславові. Продовжував музичне навчання у Детройті, де з 1913 р. проживав в еміґрації. З 1921 р. у Чикаґо як учитель і дириґент церкви Святого Миколая. У 1926—1953 рр. очолював Український національний хор „Думка" в Детройті, з яким успішно виступав у містах США, Канади, зокрема в концертних залах і театрах штату Мичиган. З нагоди 20-річчя хору „Думка" Ол. Кошиць писав І. Атаманцю-дириґенту: „Ви не тільки вписуєте в музичну історію Детройта ім'я України, але й піднімаєте на висоту та поглиблюєте поняття правдивого музичного „аматорства", надаючи йому шляхетних рис самовідданости та жертвенности, яких так бракує по більшості музикальному професіоналізмові". Виступав із хором на концертах у Солджерст Філді

в Чикаго (1931—1934). Поставив опери „Наталка Полтавка" Лисенка, „Запорожець за Дунаєм" Гулака-Артемовського, „Катерину" Аркаса, вистави „Ой не ходи, Грицю" і „Сорочинський ярмарок" Старицького.

Бібл.: Зб. „Збаражчина".—1980.—Т. 1.—С. 491; Рудницький А. Українська музика.—Мюнхен, 1963.—С. 313.

БАБІЙ Зіновій (нар. 27 січня 1935, с. Підсадки Пустомитівського р-ну Львів. обл. — пом. 27 липня 1984, Мінськ, Бєларусь) — оперний та камерний співак (лірико-драматичний тенор), народний артист Бєларуси (з 1964). Закінчив Львівське музичне училище (1952). Навчався у класах вокалу Київської консерваторії (1957—1959), а закінчив консерваторію у Мінську (1981). У 1954—1957 рр. — соліст Прикарпатського військового округу, 1957—1960 — Київського, 1960—1963 — Львівського, 1963—1978 — Білоруського (Мінськ) театрів опери та балету, 1978—1984 — Мінської філармонії. Природа наділила його чудовим, широкого діапазону голосом — рідкісним драматичним тенором спінто. Оцінюючи його спів, Іван Козловський сказав: „Талант, обдарованість Зіновія Бабія безперечні. Він, його голос — державний скарб. А кожна цінність потребує догляду, великої уваги й любові". На превеликий жаль, з огляду на тодішні суспільні обставини З. Бабій не був належно оцінений на Україні, не знайшов він повного щастя і в Білорусії. У львівській Опері він співав із великим тріумфом партії драматичного тенора — Хозе („Кармен" Бізе), Герцога і Манріко („Ріголетто" і „Трубадур" Верді), Каварадоссі і Рудольфа („Тоска" і „Богема" Пуччіні), Каніо („Паяци" Леонкавалло) і Туріду („Сільська честь" Масканьї). У Львові співав також партії Петра („Наталка Полтавка"), Пінкертона („Мадам Баттерфляй"), Андрія („Запорожець за Дунаєм"). Його партнерками на сцені були Н. Богданова, Т. Братківська, Т. Дідик, П. Криницька, Н. Шевченко. На львівській сцені партія Хозе, як висловлювалися критики, була найкраща. У цій виставі він мав чудових партнерок, співачок З. Головко (Кармен), і милу, щиру Л. Жилкіну (Мікаела). Разом вони творили незабутнє мистецьке тріо, яке завжди забезпечувало аншлаги і щирі овації глядачів. На інших сценах він співав партії Отелло („Отелло" Верді), Рудольфа („Богема" Пуччіні), Ореста („Орестея" Танєєва), Сергія („Олеся" Тикоцького) та ін.

У концертному репертуарі мав твори українських композиторів М. Лисенка, Д. Січинського, Г. Майбороди, А. Кос-Анатольського, народні пісні; арії з італійських опер. Працюючи в Мінську, З. Бабій влітку 1963 р. коротко виступив в Україні на сцені львівської Опери під час її гастролей у Миколаєві (співав партію Хозе в опері „Кармен"), а також у Києві (виконував партію Герцога в „Ріголетто" та дав великий концерт). Про його київські гастролі критик М. Головащенко в часописі „Радянська культура" (1963. — 27 черв.) писав: „Слухаючи спів Зіновія Бабія, можна з упевненістю сказати, що на мистецькому небосхилі з'явилася нова яскрава зірка... З. Бабій і в партії Герцога, і в програмі концерту, яка складалася переважно з найтяжчих у вокальному розумінні арій класичного оперного репертуару та творів західноєвропейських композиторів і народних пісень, продемонстрував досить таки добре володіння голосом, артистичну майстерність і співацьку зрілість". Гастролював в Угорщині, Болгарії.

Збереглися записи співу на відеокасетах та платівка.

Дискографія: Платівка — два аріозо Германа („Пікова дама“ П. Чайковського, І дія); арія Елезара („Дочка кардинала“ Ж. Галеві, 4 дія); арія Рудольфа („Богема“ Дж. Пуччіні, І дія); імпровізація Шеньє („Андре Шеньє“ У. Джордано, 1 дія); аріозо Каніо („Паяци“ Р. Леонкавалло, 1 дія); романс Радамеса („Аїда“ Дж. Верді, 1 дія); стретта Манріко („Трубадур“ Дж. Верді, 3 дія); монолог Отелло („Отелло“ Верді, 3 дія); арія Туріду („Сільська честь“ П. Масканьї) — ДО 12535, стерео С 0689/90, фірма „Мелодия“, Москва.

Бібл.: Театральний Львів. Програми вистав, фото.— Львів, 1961—1963 рр.; Терещенко А. Львів. держ. академічний театр опери та балету ім. І. Франка.—К., 1989.— С. 96—97; Бабій Зеновій// Мистецтво України: Енциклопедія.—К., 1995.—Т. 1.—С. 123; Чорній М. Пам'яті видатного співака // За вільну Україну (Львів).—1995.—7 лют.; Гургула-Щурат О. Він примножував славу України. Сторінки спогадів // Дзвін.—1995.— № 10.—С. 92—93; Довбуш Н. До рідного краю несли його крила // Голос народу.—1995.—4 лют.

БАЛАНДЮК Антін (нар. 12 січня 1893, м-ко Красне Буського р-ну Львів. обл. — пом. 13 грудня 1953, Ів.-Франківськ) — скрипаль, композитор і педагог. Закінчив учительську семінарію у Станиславові (1911) та Музично-педагогічний інститут у Львові (клас скрипки Й. Москвичева, 1923 р.). Працював учителем із класу скрипки та співу в школах Станиславова. У 1910—1912 рр. написав сольні та хорові твори (частина з них збереглася у рукописах). Учасник визвольної війни Українських Січових Стрільців та УГА (1914—1920). Як творча людина був у складі Пресової Квартири УСС із М. Гайворонським, Л. Лепким, Р. Купчинським та ін.; музикант військового оркестру М. Гайворонського, член струнного квартету (М. Гайворонський, Я. Барнич, Р. Лесик), брав участь у концертах для стрільців та вечорах пам'яті Т. Шевченка. Був ув'язнений польською владою у таборі полонених у Тухолі (1920—1921, Помор'я, Польща).

М. Гайворонський писав: „Між стрільцями був талановитий пісняр Антін Баландюк. Але він соромливий, нерадо показував свої пісні. І від нього стрілецтво дістало лише кілька пісень“.

Твори: хорові — „Україна“ — кантата для міш. хору з ф-но, сл. М. Підгірянки, рукоп.; „Білий світ“ для міш. хору, сл. М. Підгірянки (1910), рукоп.; „Іграшка“ для міш. хору з ф-но, сл. В. Пачовського, рукоп.; „Гімн Коша“ („За сімома десь горами“), сл. А. Лотоцького, 1917 р., уперше опубліковано у зб. „Червона Калина“.—Львів, 1918.

Солоспіви: „Ой жалю мій, жалю“ для голосу з ф-но, сл. І. Франка, рукоп., 1911 р.; „По довгім важкім отупінню“ для голосу з ф-но, сл. І. Франка, рукоп., 1911 р.; „Ідеш ти від мене“ для голосу з ф-но, сл. П. Карманського; „З-під Чорноморської границі“ для голосу з ф-но, рукоп.; „Ой зацвіла черемшина“ для голосу з ф-но, сл. Р. Купчинського, 1917 р., мелодія А. Баландюка, 1920, Тухоля (Польща).

Обробки: „Заквітчали дівчатонька“ для голосу з ф-но. Слова і музика Р. Купчинського, гармонізація А. Баландюка; „Гей, там у Вільхівці“ для голосу з ф-но. Слова і музика Р. Купчинського та Л. Лепкого. Обробка А. Баландюка.

Обробки народних пісень: „Ой не стелися“ для жін. хору; „Вечірній дзвін“, переклад із Козлова для міш. хору з ф-но, 1911 р.; „Козацька думка“ для голосу з ф-но (1910) — усі зберігаються у ЛНБ, ВР.—Ф. 163, спр. 5/1—5/6.

Бібл.: Подуфалий В. Як з Бережан до кадри. Стрілецькі пісні Р. Купчинського.— Тернопіль, 1990.—С. 21, 23, 55, 62; Купчинський Р. Стрілецька пісня // Стрілецька Голгофа. Спроба антології.—Львів, 1992.—С. 121—126.

БАССА Пилип (нар. 27 листопада 1889, с. Лісневичі Пустомитівського р-ну Львів. обл. — пом. 23 листопада 1961, Торонто, Канада) — скрипаль, диригент, музикознавець. Початкові основи музики і гри на скрипці одержав від батька. Навчався у Львові в учительській семінарії, там само — гри на скрипці та дириґування. У 1915—1917 рр. працював хормейстером та дириґентом „Тернопільських театральних вечорів“, очолював симфонічний оркестр, готував концерти, присвячені пам'яті Т. Шевченка та

І. Франка (з участю співачки Ф. Лопатинської); здійснював з режисерами Л. Курбасом та М. Бенцалем музичні вистави „Запорожець за Дунаєм", „Наталка Полтавка", оперет — „Сватання на Гончарівці", „Підгоряни", писав музику до вистав „Дай серцю волю" М. Кропивницького, „Ой не ходи, Грицю" і „Циганка Аза" М. Старицького. У 1922—1926 рр. працював учителем музики, диригентом учнівського хору та симфонічного оркестру Тернопільської української гімназії (брав з ними участь у концертах); водночас учив співу та гри на скрипці в жіночій семінарії та жіночій гімназії „Рідної школи"; керував сільськими хорами у приміських селах Тернополя — Великих Гаях та Шляхтинцях.

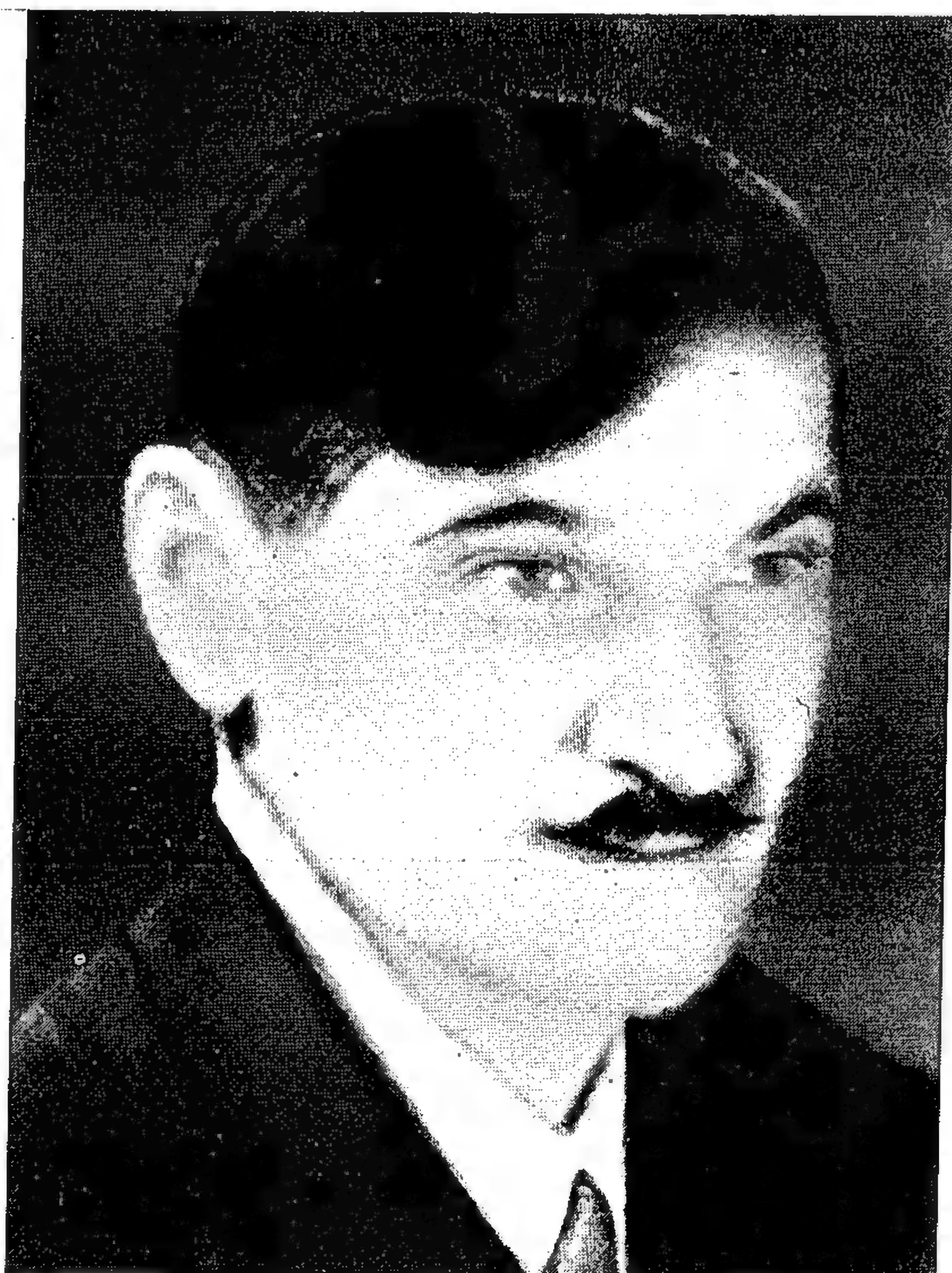
Улітку 1926 р. еміґрував до Канади. У Монреалі при українській „Просвіті" та товаристві ім. М. Драгоманова організував хори, оркестри. Склав у 1930 р. фахові екзамени з музики. У 1930—1933 рр. — викладач музики і сольфеджіо у французькому університеті Монреаля, у 1933—1942 рр. — учитель музики, диригент хору й оркестру в середній школі (ставив з учнями концерти, вистави оперет). У 1943—1945 рр. — капельмайстер духового оркестру канадської армії. Як знавець кількох музичних інструментів опублікував працю „Музична терапія" (франц. мовою) для лікування хворих.

Бібл.: Виступ проф. Басса в Канаді // Подільський голос (Тернопіль), 1929.— 26. V.; 21. VII.; Медведик П. Басса Пилип. Укр. гімназія у Тернополі // Тернопіль.— 1991.— № 1.— С. 45.

БЕНЦАЛЕВА-КАРП'ЯК Олена (нар. 27 травня 1901, м. Меджибіж Летичівського р-ну Хмельн. обл. — пом. 11 липня 1990, м. Міннеаполіс, США) — співачка оперети (сопрано), дружина артиста М. Бенцаля. Навчалася у гімназії Проскурова (нині Хмельницький), з двадцяти років була солісткою у гімназійному та церковному хорах, виступала на аматорській сцені. 1919 р. з відзнакою закінчила гімназію і вступила на історико-філологічний факультет у перший Український університет Кам'янця-Подільського. У серпні-вересні 1919 р., коли новий Львівський театр гастролював у Проскурові, дирекція театру звернулася до міської „Просвіти" за допомогою: на час гастролей залучити до вистав молодих хористок. Студентка Олена зголосилася до театру, стала хористкою. Зіграла невеликі ролі, захопилася сценою і поїхала з театром до Вінниці. Театр з Українською Галицькою Армією опинився у ворожому оточенні — у „чотирикутнику смерти". Повертаючись у Галичину навесні 1920 р., актори були інтерновані польськими властями. Звільнені актори, а з ними й Олена, опинилися у Львові, у новоорганізованому М. Бенцалем „Незалежному театрі", який ставив вистави у залі Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка. Олена одружується з провідним артистом М. Бенцалем і далі працює з чоловіком уже як Бенцалева в галицьких трупах І. Когутяка, Ольги Міткевич. Праця Бенцалевої у Театрі „Української бесіди" у Львові (1922—1924 рр.) стала для неї „доброю школою" сценічного мистецтва в особі режисерів-педагогів Й. Стадника і О. Загарова. Під час вивчення музичних партій для вистав із диригентами Я. Барничем і Л. Гладиловичем вона вдосконалює і ушляхетнює свій голос. Бере участь у виставах оперет „Баядерка" і „Княжна Чардаша" Кальмана, „Добродійна Сузанна" Жільберта і „Троянда Стамбула" Фаля, „Бабський бунт" („В чарах кохання") Ярославенка. Грає співочі ролі у виставах „Ой не ходи, Грицю" і „Ніч під Івана Купала" Старицького. У 1927—1929 рр. у трупі П. Карабіневича.



Антін Баландюк



Ярослав Барнич



Василь Барвінський



Василь Витвицький

На сцені Театру ім. І. Тобілевича (1930—1938) Бенцалева — провідна співачка (зі своїми партнерами С. Стадниковою, А. Гаєком, С. Орлян, І. Даньчаком, М. Бенцалем, І. Рубчаком, О. Неделком, О. Яковлівим). Співала в операх партії Оксани („Запорожець за Дунаєм"), Наталки („Наталка Полтавка"), Катерини („Катерина"), Сузукі („Мадам Баттерфляй").

Критика особливо відзначала її оперетковi партії Діани („Орфей у пеклі" Оффенбаха), Арсени („Циганський барон" Штрауса), Ільони („Циганське кохання" Леґара), Шаріки („Шаріка" Барнича) та ін. Її режисери — майстри опереткових вистав Й. Стадник, М. Бенцаль. Згодом працювала в Театрі ім. І. Котляревського (1938—1939). На його сцені вперше зіграла головну героїню Ксеню в опереті „Гуцулка Ксеня" Я. Барнича (прем'єра в серпні 1939 р. у Делятині).

Від серцевого нападу 14 серпня 1938 р. помер на гастролях у Коломиї М. Бенцаль. Бенцалева виходить удруге заміж 28 вересня 1939 р. за актора і співака оперети Володимира Карп'яка. Дальша праця артистки проходить у львівських театрах: Драматичному ім. Л. Українки (1939—1941) і Українському опери та балету (1941—1944). Про її останні успіхи як співачки оперети режисер В. Блавацький у спогадах „Три роки Львівського оперного театру" писав: „Дуже корисною акторкою оперети була Бенцаль-Карп'якова, обдарована приємним голосом і акторським талантом: Христя у „Пташнику з Тиролю", Ільона в „Циганському коханні", Арсена в „Циганському бароні". Дублювала також (з О. Кальченко) ролі в „Жайворонку" і „Лилику"... Коли мені влітку 1944 р. довелося побачити у Відні декілька вистав славної колись у всьому світі віденської оперети, я переконався, що не було причин недооцінювати мистецьку вартість Львівської оперети". Улітку 1944 р. Бенцалева з театром В. Блавацького еміґрувала до Австрії та Німеччини. Згодом переїхала до США, працювала в Міннеаполісі в дитячій лікарні. Брала активну участь у діяльності українців: співала в церковному хорі, вела молодіжний аматорський гурток ім. В. Стефаника, поставила в ньому „Марію" та „Синів" Стефаника, „Лісову пісню" Л. Українки, оперу „Катерина" Аркаса та ін. Була майстринею вишивки.

Твори: Із моїх споминів // Наш театр.— Нью-Йорк; Париж; Торонто, 1975.—С. 611—612.

Бібл.: Афіші театру „Укр. бесіди" // ЛНБ, ВМ, фонд театральних афіш; Кривицька Л. Повість про моє життя.—К., 1963.—С. 40—46; Купчик Л. Вернімо світло зірниці // За вільну Україну (Львів).—1991.—20 черв.; Бенцалева Олена // Енциклопедія Українознавства. Перевидана в Україні.—К., 1993.—Т. 1.—С. 112; Медведик П. Бенцаль Микола // Мистецтво України: Енциклопедія.—К., 1995.—Т. 1.—С. 177—178; Ревуцький В. В орбіті світового театру.—Київ; Нью-Йорк, 1995.—С. 105, 147, 160—162, 181, 187—188.

БІҐДАШ-БІҐДАШЕВ Полікарп (нар. 22 лютого 1877, м. Острог Рівен. обл. — пом. 1946, Москва) — український і російський хормейстер, педагог, фольклорист, музично-громадський діяч. Закінчив учительські курси в Житомирі та Варшавський університет. Музичну освіту здобув у Київській (клас Б. Яворського) та Московській консерваторіях (закінчив 1926 р.). Учителював на Волині та організував народні хори (1892—1902). У 1903—1909 рр. працював хоровим інструктором у Тамбові, де організував робітничі хори, до репертуару яких входили твори українських композиторів та народні пісні.

Разом з А. Пащенком видавав у Тамбові музичний журнал „Баян" (1907—1909). У цьому часописі 1909 р. опубліковані статті: „Українська

музика та її представники“ М. Грінченка, „Музика на українській сцені“ К. Стеценка, „Матеріали з історії народної та церковної музики на Україні“ М. Гайдая.

У 1918 р. К. Стеценко запросив Біґдаша-Біґдашева до Києва на посаду хорового інструктора у Дніпропетровський союз кооперативних товариств, при якому він організував хори в Лубнах, Києві і Першу мандрівну капелу „Дніпросоюзу“ по Україні. Був педагогом музики в різних навчальних закладах. З 1921 р. — керівник народних хорів у Москві, де очолював Українську хорову капелу (1927—1931).

Твори: Записав у 1893—1901 рр. українські народні пісні в селах Східної Волині, зробив їх обробки, деякі з них вводив до репертуару своїх хорів.

Дискографія: Українська народна пісня „Ой дуб дуба“. Обробка П. Козицького. Виконує Українська хорова капела під диригуванням П. Біґдаш-Біґдашева.—Э 710 (1930 р.) та ін. — фірма „Мелодія“, Москва.

Бібл.: Юрмас Я. Біґдаш-Біґдашев // Музика — масам.— 1928.— № 6; Гамкало І. Біґдаш-Біґдашев П. М. // Мистецтво України: Енциклопедія.—К., 1995.—С. 199.

БІРЕЦЬКА (дівоче Озаркевич) Оксана (нар. 12 березня 1890, м. Городок Львів. обл. — пом. 21 лютого 1959, Львів, похована на Личаківському цвинтарі, у гробівці Бажанських) — піаністка і педагог. Донька піаністки Олесі Бажанської-Озаркевич, внучка композитора П. Бажанського. Зростала в оточенні тітки Н. Кобринської. Перші теоретичні знання і практичні навики гри на фортепіано одержала від матері в Городку (1900—1902). Навчалася у Дівочому інституті в Перемишлі, де продовжувала студії гри на піаніно в Н. Кміцикевич-Цебрівської. У 1906—1910 рр. навчалася у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові (клас О. Ясеницької-Волошин і М. Криницької). Сольні виступи піаністки й акомпаніатора Бірецької на Шевченківських концертах у Перемишлі й вечорах „Бояна“ і „Бандуриста“ у Львові (1909—1914). Виступала із скрипалем Є. Перфецьким (виконувала сонати Ґріґа, концерти Вівальді, твори Шопена). Акомпанувала співакам Ф. Лопатинській, С. Стадниковій, О. Завадській-Дівнич, М. Маслюку. У 1910 р. вийшла заміж за адвоката К. Бірецького й оселилася у Щирці, де навчала приватно гри на фортепіано. Під час Першої світової війни — у Відні, у Школі вищої майстерности Музичної академії (у проф. Є. Лялевича). Як солістка виступала у Відні в концертах співака Ол. Носалевича, молодих співачок-сестер Ірини і Стефи Туркевичів. З ними виступала також (1917—1918) у таборі евакуйованих галичан у Ґмінді (у репертуарі піаністки були сольні твори Барвінського, Ліста, Мендельсона, Чайковського, Шопена, Р. Штрауса); акомпанувала співакам при виконанні творів „Садок вишневий“, „Минають дні“, „Буває іноді“, „Реве та стогне“ Лисенка, „Ой впав стрілець“ Гайворонського. У 1918 р. переїхала до містечка Городка, звідки навідує поїздом Львів і бере лекції концертної майстерности в піаніста Леопольда Мюнцера. 1934 р. у Городку відкриває музичну школу, яку веде до 1939 р. Методичну допомогу їй надавав С. Людкевич. Виступала зі своїми учнями в концертах у Городку, Львові. 13 квітня 1940 р. арештована й вивезена з батьком у с. Вєденка (Кустанайська обл. у Казахстані). Старанням директора Львівської консерваторії В. Барвінського і С. Стефаника Бірецька повернулася 1947 р. до Львова і працювала до 1957 р. педагогом у музичній школі-десятирічці при Консерваторії, а згодом — у музичній семирічці. Сприяла збагаченню музичної бібліотеки. Відчуваючи брак дитячого репертуару,

пробувала творити власні композиції. Проходила курс гармонії і форми у проф. Консерваторії Р. Сімовича. Компонувала коломийки, вальси, козачки та інші танці на матеріалі народних мелодій, які увійшли в учнівський репертуар на концертах у школі, у радіопрограмах, на конкурсах.

Твори для ф-но: Українська сонатіна № 1, № 2, Прелюд., Ноктюрн; танки — Вальс, Мазурка, Танок; варіації на народ. теми „Ой під гаєм, гаєм", „Веснянка", „Лірницька" (1949—1956 рр.).

Бібл.: Концертні програми Шевченківських вечорів у 1912—1914 рр. у Львові // ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 135; Шевченківські концерти у Львові // Діло.—1913.—13 лют.; Матеріали Оксани Паламарчук та Ірини Лужецької.—Львів, 1996, рукоп., зберігаються в автора.

БОЙЧЕНКО Микола (нар. 1896, м. Ізмаїл Одеської обл. — пом. 1946, Бухарест, за іншими даними — в Угорщині) — композитор, диригент, педагог, доктор музикознавства. Навчався у Музично-драматичній школі М. Лисенка в Києві. 1919 р. закінчив Київську консерваторію, де викладав теорію музики (1919—1922). Продовжував музичні студії в Італії, Парижі. Працював педагогом музичної школи в Кишиневі (1922—1923, 1929—1930), там само (у 1929—1930) очолював український хор, який брав участь у Шевченківських концертах. Як подає журнал „Боян" (1930, № 2, № 7—8), Бойченко поставив у Кишиневі два українські концерти і дві вистави „Запорожця за Дунаєм" за участю оркестру Яценківського. Як диригент і піаніст-акомпаніатор виступав у великому Шевченківському концерті в Кишиневі за участю співаків Злотової, Яценківської, Зеленської і Нижанківського, скрипаля Нозімка і віолончеліста Щербакова. У червні 1929 року приїздив із Кишинева до Чернівців, де був учасником концерту пам'яті М. Лисенка. Читав курс гармонії, композиції та інші теоретичні предмети в Консерваторії Святої Цецилії у Римі (1924—1928). Багатогранною була діяльність Бойченка у Чернівцях (1932—1938): викладав композицію і диригування у Вищій музичній школі, був директором українського музично-драматичного товариства „Буковинський Кобзар" (у якому керував хором) і корепетитором музичних вистав, влаштовував Шевченківські вечори, записував народні пісні Буковини, робив їх обробки.

Улітку 1936 р. у Чернівцях відбувся великий концерт пам'яті І. Франка. Складено було літературно-музичну інсценізацію „Овація на пошану І. Франка". Тоді ж в концерті під його диригуванням хор „Буковинського Кобзаря" співав твори на сл. І. Франка, серед них і його власні. З 1938 р. працював у Бухаресті. Місце зберігання окремих його творів невідоме, спадщина мало вивчена. Частину його творчої спадщини у 1980-х рр. до Львова привіз Г. Дем'ян.

Твори: Хори та солоспіви на слова І. Мазепи, Т. Шевченка, Ю. Федьковича, І. Франка; ораторія „Україна" (бл. 1928 р.); увертюра „Лісова пісня", „Козак із Чорномор'я"; твори для ф-но „Українська рапсодія", п'єси; твори для струнного оркестру...

Зібрав і видав збірки українських народних пісень у власних обробках для хору: „Віночок веснянок" дляміш. хору (Чернівці, 1929), „Буковинські народні пісні із села Чункова" (1935) — обидві зберігаються у ЛНБ, ВМ.

Автор низки музично-теоретичних праць, зокрема „Нові принципи музичної композиції" (італ. мовою, 1928, докторська дисертація).

Бібл.: Український концерт у Кишиневі // Діло.—1929.—1 берез.; Концерт пам'яті М. Лисенка в Чернівцях // Діло.—1929.—7 черв.; Кишинів: літ.-муз. вечір на честь Т. Шевченка // Боян (Дрогобич).— 1930.— № 7—8.— С. 48; Хоміцький О. Зб. „Віночок веснянок" М. Бойченка (рец.) // Боян.—Дрогобич, 1930.—№ 12; Басарабець М. Мистецьке життя на Буковині [свято в пам'ять І. Франка] // Назустріч (Львів).—1936.—№ 15.— 1 серп.; Руд-

ницький А. Українська музика.—Мюнхен, 1963.—С. 233, 336; Дем'ян Г. Бойченко Микола // Мистецтво України: Енциклопедія.—К., 1995.—Т. 1.—С. 227.

ВОРОНЯК Микола (нар. 27 грудня 1922, с. Ванівка поблизу Кросна на Лемківщині (тепер Польща) — пом. 26 червня 1974, Тернопіль) — хоровий і оркестровий диригент, засл. працівник культури України (з 1973). Зростав у музикальній родині, батько грав на скрипці і кларнеті по весіллях. Від батька перейняв мистецтво скрипаля. Учився на курсах Т-ва „Просвіта" і з 16-ти років диригував сільським хором (твори Лисенка, Вербицького, Людкевича, Матюка, лемківські народні пісні). Друга світова війна перервала навчання М. Вороняка в Консерваторії — був мобілізований на фронт. У 1946 р. його з родиною депортували насильно з Лемківщини в село Нагірянку поблизу Чорткова. Тут, у Нагірянці, Ягольниці і Верхній Вигнанці, організував сільські хори; у 1946 р. його хор з Вигнанки був відзначений Почесною грамотою на огляді в Києві. У 1952 р. М. Вороняк закінчив Львівську консерваторію ім. М. Лисенка (оркестровий факультет, клас кларнета О. Васильєва). Удосконалював гру на кількох інструментах.

У 1952—1962 рр. очолював як художній керівник і диригент Тернопільську обласну хорову капелу. Гастролював з нею у містах України, Росії, Закавказзя. Підніс капелу до високого виконавського рівня. Він вдало підбирав талановитих співаків як із музичною освітою, так і з чудовими голосами з художньої самодіяльности. На його переконання, важливо було в хорі підібрати добрі голоси середньої ланки — альти, які повинні у співі добре поєднувати жіночі і чоловічі партії. Прагнув до високої культури у всьому: до майстерности виконання і навіть у виході співаків на сцену. У концерти капели вводив, крім хорових творів, ансамблі, квартети, дуети і солістів, що сприяло багатожанровості репертуару. Домагався високого класу акапельного співу, підбирав для того класичний репертуар з опер Лисенка, Чайковського, Россіні, кантати, твори героїко-патріотичного змісту: „Вічний революціонер", „Ой закувала та сива зозуля", „Реве та стогне Дніпр широкий". Намагався подати пісню у своїй інтерпретації, часто в обробці („Полонез" Огінського, „Верховино, мати моя" Машкіна або польські народні грайливо-жартівливі пісні). З цього приводу кореспондент газети „Уманська зоря" (1954, 1 серп.) писав: „Зал зразу відчув майстерність співаків, диригента. Залягла та тиша, коли сотні людей, здається, тамують не лише подих, а й биття серця. Капела показала чудову хорову культуру. Диригент М. Вороняк зумів домогтися того, що хор у нього — ніби єдиний досконалий організм, ніби чутливий інструмент, що миттєво відгукується на найменший подих руки. Відчувається велика вдумлива робота над розкриттям змісту кожного з вокальних творів".

М. Вороняк допомагав художньому становленню музичних колективів Тернопільщини: Мельнице-Подільському оркестру народних інструментів, Струсівській заслуженій народній капелі бандуристів, Лемківському народному хору с. Лошнів, Микулинецькому тирольському оркестру. Його капела брала участь у виставах „Наливайко" і „Повія" Тернопільського театру під час гастролей у Києві, виступала по телебаченню. З 1967 р. очолював об'єднання композиторів Тернопільщини. У 1963—1974 рр. працював художнім керівником Тернопільської філармонії.

Бібл.: Медведик П. Сівач прекрасного // Вільне життя (Тернопіль).—1983.—6 лют.; Гамкало І. Вороняк Микола // Мистецтво України: Енциклопедія.—К., 1995.—Т. 1.— С. 386.

ГАВРИЛЮК Олександр (нар. 1881, Почаїв Терноп. обл. — пом. 1950, Житомир) — хоровий диригент і музикознавець. Закінчив Волинську духовну семінарію у Житомирі та Московську духовну академію. У цих закладах здобув знання з музики та практику дириґування; там же був дириґентом студентських чоловічих хорів (у їх репертуарі церковні твори, канти з „Богогласника", колядки).

З хором студентів Московської академії влаштував у Москві громадські концерти з творів українських композиторів та українських народних пісень. П'ять років був дириґентом архієрейського хору в Житомирі, з яким майстерно виконував церковні твори, зокрема „Літургію" Рахманінова і „Страсну неділю" Гречанінова. Згодом працював учителем музики та співів і дириґентом учнівського хору Житомирської гімназії. Запрошений своїм другом, редактором П. Біґдаш-Біґдашевичем, працював у редакції його музичного журналу „Баян" (Тамбов, 1907—1909), де поміщав статті з питань музики.

Твори: „Нарис з історії вокальної музики"; статті в журналі „Баян" (1908—1909).

Бібл.: Козицький П., Кривусів В. Словник укр. діячів музичної культури. Машинопис.—К., 1930.—24 с. Зберігається в НБ, ВМ у Києві; Шаманіна Т. Н. „Баян" — музично-співацький журнал // Мистецтво України: Енциклопедія.—К., 1995.—Т. 1.— С. 176.

ГАЙВОРОНСЬКИЙ Михайло (псевд. Орест Тин; нар. 15 вересня 1892, м. Заліщики Терноп. обл. — пом. 11 вересня 1949, Нью-Йорк, США) — композитор, дириґент, педагог, музично-громадський діяч. Зростав у музичній родині: мати гарно співала народні пісні, батько грав на сопілці, скрипці й цимбалах. Гру на скрипці та нотну грамоту засвоїв від здібного дириґента церковно-світського хору і вчителя, тіточного брата Василя Цалинюка (1887—1974), автора пісень „На городі пастернак" і „Не тополю високую" на сл. Т. Шевченка. Музичні знання М. Гайворонський поглиблював у Заліщицькій учительській семінарії (1908—1912) у вчителя музики й органіста Фр. Коньора, а також у катехита і дириґента учнівського хору Івана Туркевича; користувався його багатою нотозбірнею, вивчав твори М. Лисенка, А. Коціпинського. Співав Гайворонський у семінарському хорі, брав участь у духовому оркестрі, опановував гру на кількох інструментах. У 1910 р. був капельмайстером духового оркестру товариства „Січ" у приміському селі Добрівлянах. У 1911 р. очолив семінарський хор. 1910 р. створив одну з перших музичних композицій „Ой вилетів орел" на сл. М. Шашкевича, що прозвучала 1911 р. на концерті в Заліщиках. Виїхав до Львова, учителював у приміському селі Зашкові, вів хор у селах Малехові, Лисиничах. Навчався Гайворонський у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові (клас скрипки Ф. Кребса). На 1914 р. він уже був автором солоспіву „Ой нагнувся дуб високий", сл. М. Голубця, хорів: „Реве, гуде негодонька", сл. Л. Українки, „Боєва пісня", сл. Д. Романовича (виконували її на здвигу повітових спортивно-пожежних товариств „Сокіл" у Львові 1914 р.), „Ідіть! Ніхто вас не спиня", сл. О. Олеся (виконував хор М. Гайворонського на з'їзді вчителів у Львові 1914 р.), „Щоденно ворони летять", сл. О. Олеся. Видавництво „Ліра" (Ві-

день) опублікувало його хори „Заповіт“, „Ідіть!“, „Боєву пісню“ (деякі під псевдонімом „Орест Тин“).

Згодом Гайворонський вступив добровольцем до леґіону Українських Січових Стрільців, потім в УГА. З вересня 1914 р. приймав військову присягу у Стрию з уст О. Нижанківського. Його військові дороги пролягають через Стрий, Мукачів, Славське, Маківку, Станиславів, Бережани, Лисоню. У кінці 1914 р. стрілецький хор виконав перші пісні Гайворонського на слова Назарака „Слава, слава, отамане“, „Хлопці, алярм! Гей, вставайте!“, „Нема кращих в світі хлопців“. У травні 1915 р. очолив військовий духовий оркестр. При оркестрі був окремо струнний квартет (М. Гайворонський, Я. Барнич, А. Баландюк, Р. Лесик). Там же діяв стрілецький хор на чолі з Лесем Гренішаком. М. Гайворонський разом із Р. Купчинським, Л. Лепким, А. Лотоцьким, Ю. Шкрумеляком та іншими входили до Пресової Квартири леґіону Українських Січових Стрільців. У березні 1916 р. оркестр Гайворонського взяв участь у концертах пам'яти Т. Шевченка у Станиславові, Стрию, Львові й Перемишлі. У цих концертах хор Л. Гренішака виконував стрілецькі пісні М. Гайворонського, Р. Купчинського, Л. Лепкого. Військові дороги Гайворонського з концертами вели через Херсонщину, хутір Надію, Смотрич, Олександрівку, восени 1918 р. — до Чернівців, Золочева. У Кам'янці-Подільському зустрічався із Стеценком, Леонтовичем, брав участь з оркестром у виставах Театру М. Садовського, співпрацював із молодим хормейстером Нестором Нижанківським. У 1920—1923 рр. Гайворонський у Львові: веде клас скрипки у Вищому музичному інституті, дає уроки музики в учительській семінарії, жіночій гімназії Василіянок; видав (1922) „Співаник“ для дітей дошкільного і шкільного віку. З того ж часу походять його пісні до дитячих ігор і забав для підручника О. Суховерської, музика для дитячих п'єс „Лісова казка“, „Червона Шапочка“, „Соняшник“ і „Сон Івасика“. Тоді ж пише „Євангельський мотив“ на слова В. Щурата — для гімназії Василіянок. Дириґує хорами „Боян“, „Бандурист“, „Воля“, Успенської церкви, оркестром залізничників. Брав участь із Стефанією та Іриною Туркевич, А. Рудницьким у концертах „Просвіти“, пам'яти Т. Шевченка, у творчому вечері Б. Лепкого. Видав 20 окремих випусків народних пісень для мішаного хору. Ставив зі своєю музикою дитячу виставу „Сон Івасика“ Л. Лепкого.

Восени 1923 р. еміґрував до США. Влітку 1924 р. переїхав до Нью-Йорку, де продовжував музичні студії у Колумбійському університеті у професорів Д. Мейсона, С. Бінґ Тема, Д. Мора.

У 1924 р. разом із скрипалем Р. Придаткевичем заснував у Нью-Йорку Український музичний інститут, в якому довгі роки працював професором. Постійно брав участь у концертному житті. На еміґрації М. Гайворонський написав десятки музичних творів різних жанрів та обробок народних пісень.

Низку творів створив для музичного театру (1918—1934 рр.). Серед них музична комедія „Залізна острога“ Л. Лесевича і А. Курдидика (1933), лібрето за мотивами стрілецьких пісень Р. Купчинського „Не сміє бути в нас страху“ і „Вдаряй мечем“, фортепіанний переклад партитури зробив Б. Кудрик. Прем'єра вистави „Залізна острога“ у Театрі ім. Тобілевича відбулася 7. VI. 1934 р. в Заліщиках, а 11. X. 1934 р. — у Львові — до 70-річчя галицького професійного театру (режисер М. Бенцаль, ди-

риґент і хормейстер Є. Цісик, у головних ролях — О. Бенцалева, О. Ленська, М. Бенцаль, Ю. Нікітін, І. Рубчак, О. Яковлів); „Синя чічка" Д. Николишина, камерна музична комедія (1934). Провідний мотив цієї п'єси за піснями Гайворонського „Синя чічка" і, зокрема, „Ой зацвили сади білі на Поділлі". Фортепіанний уклад зробив Б. Кудрик. Прем'єра — у грудні 1936 р. в Театрі Й. Стадника (режисер Й. Стадник, головні виконавці — Стефа Стадниківна — Мирослава, Н. Горницький — сотник Андрій); „Думу" („Із-за Чорного моря") до вистави „Тарас Бульба" (1918 р. для театру в Єлизаветграді; використана у виставі „Українського народного театру" в Нью-Йорку 1925—1926 рр. із солістками М. Машир і Ю. Малевич-Шостаківською, диригував М. Гайворонський); музику до вистав „Вій" Кропивницького за М. Гоголем (1918) і „Гетьман Дорошенко" Л. Старицької-Черняхівської (1918), до „Довбуша" Ю. Федьковича (1918); до дитячих п'єс „Червона Шапочка" Я. Вільшенка, „Лісова казка" М. Ваврисевича, „Соняшник" В. Островського, „Сон Івасика" Б. Лепкого — усі в 1921—1922 рр.

На початку 20-х років, а згодом на еміґрації видав декілька випусків своїх обробок народних пісень Поділля, Волині, Закарпаття, Лемківщини, Полісся. У 1938 р. написав низку інструментальних творів. Серед них — тричастинну „Сюїту", симфонічну поему „Над Чорним морем", „Героїчну поему"; камерні інструментальні твори: струнний Квартет, струнне Тріо, Прелюдію, Різдвяну сюїту, хорові твори з оркестром. У 1931 р. Гайворонський захворів на туберкульоз, але продовжував творити свої музичні твори. Систематизував їх до видання.

Твори: На схилі віку (1947) М. Гайворонський склав список своїх творів за жанрами, який з автобіографією надрукований у газеті „Свобода" (Нью-Йорк, 1949, № 213—214). Великий список його творів опублікував В. Витвицький у своїй монографії „Михайло Гайворонський" (Нью-Йорк, 1954.—С. 189—195). Там вони подані за жанрами в розділах: Стрілецькі пісні; Хорові обробки нар. пісень; Хори: для мішаного, чоловічого, жіночого хорів; Солоспіви; Церковна музика; Сценічна музика; Твори для дітей; Скрипкові; Камерна музика, оркестрові, для духового оркестру, для струнного оркестру; Різні твори (для віолончелі й орґану). Тут подаємо тільки список стрілецьких пісень, щоб у наших „Матеріалах..." представити їх поряд із творами цього жанру А. Баландюка, Л. Лепкого, Р. Купчинського.

Стрілецькі пісні з музикою Гайворонського: „Слава, слава, отамане", „Хлопці, алярм!", „Нема в світі кращих хлопців" — усі на сл. Ю. Назарака; „Пройшли гори", сл. М. Гайворонського, „Їхав стрілець на війноньку", сл. УСС, „Йде січове військо", сл. УСС, „Ой впав стрілець" і „Ой казала мати", сл. М. Гайворонського, „Сповнилась ліра" і „Спіть, герої", сл. П. Карманського; „За рідний край", сл. Р. Купчинського, „Питається вітер смерти", сл. Ю. Шкрумеляка, „Синя чічка", сл. В. Бобинського, доповнені Л. Лепким і М. Гайворонським, „Дума" („Із-за Чорного моря"), „Орел, отамане" і „Пісня новобранців", сл. У. Кравченко; „Ой нагнувся дуб високий", „Іди собі, дівчино" і „Ти пішла" — усі на сл. М. Голубця; „На чати", сл. В. Щурата; „В огороді коло хати", „Іване без роду", „Виє буря" і „Воєнна ідилія" — сл. С. Чарнецького; „Отсе тая червона калина" і „Пиймо цю чарку", сл. Б. Лепкого; „Стрілецька коляда" за нар. мотивом; „Од синього Дону", сл. О. Кобеця; „Цяпка", сл. Л. Лепкого; „Коли ви вмирали" і „Вилітали сизі орли", сл. М. Кураха; „Ой, козаче мій", сл. М. Гайворонського; „Ми любили рідний край", сл. С. Черкасенка, „Три сини", сл. В. Пачовського.

Збірники його стрілецьких пісень: „Стрілецький похід" для ф-но.—Львів: В-во „Шляхи", 1916; „В'язанка стрілецьких пісень".—В-во „Ліра", 1916; „Пісні УСС" М. Гайворонського", „Стрілецькі пісні для ф-но".—Відень, 1917; „25 пісень стрілецьких" М. Гайворонського, Р. Купчинського і Л. Лепкого.—Жовква, 1936; „Пісні УСС" і мелодії Л. Лепкого (4 пісні).— Вид-во „Червона Калина".—Львів, 1933; Колективний збірник „Великий співаник" „Червоної Калини".—Упоряд. З. Лисько.—Львів, 1937; Фото — видання (23 пісні з обробками власних пісень Гайворонського для чол. хору).—1940; „Повік не зів'яне. Стрілецькі пісні М. Гайворонського.— Тернопіль, 1990. Частина музичних творів є у ЛНБ, ВР, ВМ; у НБ, ВМ в Києві.

Статті на музичні теми:

Нові твори Р. Придаткевича // Свобода (Нью-Йорк).—1929.—28 черв.; Композитор Д. Січинський // Свобода (Нью-Йорк).—1933.—28 черв.; Перша оркестра УСС // Літопис

Червоної Калини.—1935; Наша музика в Америці // Пам'ятна книга УНС.—1936; Вечір укр. музики (М. Сокіл, А. Рудницький) // Свобода (Нью-Йорк).—1938.—19 лют.; Музичне життя в Америці // Укр. музика.—1938.—№ 7—8; Всього потрохи // Укр. музика.—№ 9—10; Концерт П. Печеніги-Углицького в Нью-Йорку (рец.) // Націоналіст (Нью-Йорк).—1939.—18 січ.; Про Олександра Мишугу // Свобода (Нью-Йорк).—1939.—23 лют.; Сюїта Р. Придаткевича (рец.) // Свобода (Нью-Йорк).—1940.—19 серп.; Опришки в народних піснях // Свобода (Нью-Йорк).—1940.—№ 9, 10, 11 груд.; Одна пісенька // Новий шлях (Саскатун).—1941.—Січ.; Повний зб. творів М. Леонтовича // Свобода (Нью-Йорк).—1941.—3 жовт.; З нагоди концерту Р. Придаткевича // Свобода (Нью-Йорк).—1941.—8 лют.; Стрілецька пісня // Календар Укр. Нар. Союзу.—1949; Стрілецькі пісні і труби // Календар „Свободи“.—Нью-Йорк, 1956.

Ще було близько 50 статей, рецензій, оглядів муз. життя, звертання до молоді, зокрема на сторінках американської „Свободи“; були статті про творчість О. Кошиця, Й. Гайдна, Й. Брамса, І. Кнора та ін. Написав короткий „Нарис української історії музики“.

Дискографія: „Їхав стрілець на війноньку“, сл. УСС, муз. М. Гайворонського, оброб. Л. Ревуцького. Виконує І. Козловський (ліричний тенор).—10674 (Москва, 1943); „Їхав стрілець на війноньку“. Виконує міш. квартет з бандурами.— Фірма „Арка“ (США); „Стрілецьким шляхом“: в'язанка стрілецьких пісень М. Гайворонського. Виконує хор „Думка“, диригент О. Микитюк.— Фірма „Арка“ (США); „Синя Чічка“ муз. М. Гайворонського, сл. Бобинського, доповнені Л. Лепким і М. Гайворонським і „Ой нагнувся дуб високий“, сл. М. Голубця.— Виконує В. Тисяк (лірико-драматичний тенор), ф-но Б. Веселовський — фірма „Арка“ (Торонто, Канада); „Ой казала мати“, сл. і муз. Гайворонського. Виконує В. Тисяк, ф-но Б. Веселовський, фірма „Арка“ (Торонто, Канада); „Чи ти прийдеш тоді до мене“, муз. Гайворонського, сл. Б. Лепкого. Виконує О. Лепкова (меццо-сопрано), ф-но Е. Пенн.— Довгограйна, фірма „Доля-Рекордс“.— Д-R. — 1 (США); „Дума“ („Із-за Чорного моря“), сл. народні. Виконує Й. Гошуляк (бас), ф-но Лео Баркін. — Фірма „Ар-Сі Ей Віктор“ (Торонто, Канада, 1968); касетні записи: „Ой нагнувся дуб високий“, сл. М. Голубця. Виконує Й. Гошуляк (бас), ф-но Т. Ткаченко (Торонто, Канада).

Бібл.: Чарнецький С. Лист до — і про Михайла Гайворонського // Новий час (Львів).—1934.—3 черв.; Купчинський Р. „Залізна Острога“ // Діло.—1934.—15 жовт.; Голубець М. Рік грози і надій.—1914.—Львів, 1934; Сапрун С. Михайло Гайворонський (з приводу появи його зб. пісень для молоді) // Українці у Франції.—Париж, 1947.—12 трав.; Витвицький В. Монографія „Михайло Гайворонський“.—Нью-Йорк, 1954; Придаткевич Р. Спомин про М. Гайворонського // Календар „Свободи“.—Нью-Йорк, 1957; Рудницький А. Українська музика.—Мюнхен, 1963.—С. 41, 69, 85, 142—145, 168, 182, 310, 344, 358, 386; Витвицький В. Інструментальна музика М. Гайворонського // Вісті.—1969.—Вересень; Ковальчук П. Сурмач війська січового // Вільне життя (Тернопіль).—1990.—15 черв.; Подуфалий В. Їхав стрілець на війноньку // Стрілецькі пісні М. Гайворонського: Збірник.—Тернопіль, 1990.—С. 3—13; Історія укр. музики.—К., 1990.—Т. 3.—С. 310—311; Олійник В. Гайворонський — композитор, диригент, поет // Наукові записки Терноп. краєзнавчого музею: Збірник.—Тернопіль, 1993.—С. 100—110; Витвицький В. Стрілецька пісня // Витвицький В. За океаном: Зб. статей.—Львів, 1996.—С. 24—31; Там само ще про Гайворонського: С. 13, 49, 96, 119—123.

ГНАТИШИН Андрій (нар. 26 грудня 1906, с. Чижиків Пустомитівського р-ну Львів. обл. — пом. 4 вересня 1995, Відень) — диригент і композитор, професор. Закінчив Українську академічну гімназію у Львові. Студіював філософію у Богословській академії, а згодом музику у Вищому музичному інституті у Львові (клас теорії у Н. Нижанківського, С. Людкевича і Б. Кудрика, фортепіано в Г. Левицької, спів у Г. П'ясецької). У 1929—1931 рр. організував хори „Просвіти“ в селах Чижикові, Винниках, Зашкові, Миклашеві, Підберізцях, Підсоснові коло Львова, окремі з них брали участь у концертах у Львові. З 1931 р. — у Відні, де очолив український хор при церкві Святої Варвари. У 1934 р. завершує студії у Новій Віденській консерваторії (класи Р. Нілюса — капельмайстера, Е. Люстґартена — композиції). Хор церкви Святої Варвари, очолюваний до 1944 р. А. Гнатишиним, крім церковного призначення, постійно виступав у концертних залах Відня з релігійним і світським репертуаром українських та євро-

пейських композиторів. Починаючи з 1973 р., хор щорічно давав концерти (одна частина духовна, друга — світська) у рамках „Віденського фестивалю", а також по радіо і телебаченню. З 1956 співав із хором у церквах міст Австрії. Під час святкувань 1000-ліття Хрещення України-Руси Гнатишин диригував хором церкви Святої Варвари в Римі 11 липня 1988 р., перед Базилікою святого Петра (співали „Молебень до святого Володимира" А. Гнатишина). Компонувати Гнатишин почав ще в гімназії („За думою дума" до слів Т. Шевченка для чол. хору). Його перша Служба Божа появилася 1938 р. у Кльостенбурзі й була призначена для духовних семінарій в Австрії. У царині світської музики Гнатишин написав понад 100 солоспівів для голосу з фортепіано на слова українських і австрійських поетів; деякі з них зоркестровані. Його твори виконують визначні хорові колективи, солісти, інструментальні ансамблі і співаки в Україні, українські колективи у країнах Європи, Північної Америки, Австралії. Авторські концерти відбулися у Львові за його участю як диригента. Про це конкретно подає Б. Шарко у статті „Композитор і диригент А. Гнатишин" (1990).

Твори: „Олена" („Медведюк") — народна опера на три дії. Лібрето автора за оповіданням М. Шашкевича про опришків „Олена". (Відень, 1982, рукопис зберігається у ЛНБ, ВМ, № 34417 МУЗ); „Бабусина пригода" — дитяча опера на одну дію, клавір; лібрето автора на текст О. Олеся (Відень, 1988 р., рукоп.).

Хори: „Вітай нам, Кардинале!" (присв. 75-річчю Й. Сліпого, 1967); кантата „Рука Івана Дамаскіна", сл. І. Франка, для сопрано, тенора, бас-баритона і хору з оркестром та ф-но (1975); „Хрещення України" — кантата, із соло, ф-но або оркестр., сл. Є. Крименка (1985).

Чоловічі хори: „Садок вишневий" із соло сопрано: „Думи мої", „За байраками байрак" (1969), „Розрита могила" („Світе тихий") із соло і ф-но, „Чи ти мене, Боже, забуваєш" (псалом), „Наш отаман Гамалія", „За думою дума" — усі на сл. Т. Шевченка; „Колискова", сл. Л. Українки; „Добраніч", сл. В. Навроцького; „Чорний кольор", сл. С. Руданського (1968); „Рідний край", сл. Г. Чупринки (1968), „Козак" з ф-но, сл. С. Воробкевича; „Бог і Батьківщина", сл. власні (1968).

Жіночі хори: „Станьмо разом, українці" (1987), „Раннім ранком", сл. і муз. власні (1976), „Люблю", сл. О. Олеся (1976), „Гомін з Чигирину", сл. М. Черненко (1966), „Возвеличення св. Володимира" (1995) та низка обробок народних пісень.

Мішані хори: „Єсть Бог" для міш. хору з ф-но, сл. І. Франка (1988); „Полиньмо думками — велич тисячоліття" для міш. і молод. хорів, сл. Є. Крименка.

Солоспіви для голосу з ф-но: „Мати", сл. Т. Матвієва, „Ніч", „Моя кобза" і „Пісня" Г. Чупринки, „Козак" С. Воробкевича; „Люблю", „На чужині", „Жита", „Подайте вісточку", „Гей, дівчата, де йдете", „Колискова", „Сон", „Мамо моя", „Раннім ранком", „Вечірня мрія" — усі на власні слова; „Любиш чи не любиш", сл. У. Кравченко; „Гей, піду я у зелені гори", сл. Л. Українки; „Огні горять", „Як я була молодою", „Розрита могила", сл. Т. Шевченка; „Воскресла", сл. Т. Грицая, „Ликуй, княгине", сл. О. Стюарта; „Карпати", сл. Ю. Кум'ятинського; „Засідатель", „Господар хати", сл. Р. Руданського; „Чорний ліс", сл. Б. Нижанківського; „Лист до матері", сл. Л. Паскуале, пер. А. Гнатишина; „Розійшлися ми світами, друзі", сл. М. Максимова.

Дуети: „Пролісок" для сопрано і тенора з ф-но, сл. В. Яреми; „Люблю" для сопрано і тенора з ф-но, сл. О. Олеся.

Інструментальні твори: для скрипки з ф-но: „Скерціно" (1948), „Капріччіо", „Романца" (1950), „Канцона", „Дума", „Різдвяна ідилія" (1967), „Колискова", „Гумореска" і „Канцонетта" (1969); для віолончелі з ф-но: „Думка", присвячена Б. Бережницькому; „Колискова", „Гумореска", „Інтродукція і весільний танок", Романца, Скерціно, „Різдвяна ідилія"; на мотиви стрілецьких пісень: „Їхав стрілець на війноньку", „Гей, там у Вільхівці" і коляда „Вселенная, веселися".

Камерна музика: Струнний квартет на мотиви гаївок (1952); П'ять укр. коляд для скрипки, віолі й ф-но (1952).

Оркестрові твори: Українська сюїта в 4-х частинах (Думка, Аркан, Кружок, Коломийка), „Моє село" („Гра у військо", „Вечірня пісня", „З батьком у полі", „В церкві", „В неділю на толоці"; українські танці: „Козацький", „Катерина", „Любовний вальс", „Гандзя", „Гопак", „Аркан", „Метелиця"; „Сільська увертюра"; „Сюїта для духового оркестру".

Церковна музика: Божественна Літургія. Літургійні пісні й обробки для чол. хору. —Кльостернбург, біля Відня (1938); Дві Служби Божі для чол. хору, у триголосному викладі (1942); Народна Служба Божа для чол. хору (Галицький розспів, 1942); Служба Божа для чол. хору (Видав І. Трухлей, США, 1950); Служба Божа для міш. хору з додатками на Великодні свята і в час посту (Відень, 1965); Служба Божа для міш. хору за мотивами Закарпаття на основі „Ірмологіону" Ів. Бокшая (1962); Служба Божа для дитячого хору (Торонто, 1966); Служба Божа для дівочого хору (Торонто, 1968); Служба Божа „чиказька" в Д-dur українською мовою (1975); Служба Божа „самоїлкова" для міш. хору (1985); Служба Божа укр. мовою для церкви Святої Варвари у Відні (1987); Вінчання на три голоси (1975); Молебень до св. Володимира Великого для чол. хору (1981); Молебень до Пресвятої Богородиці і до Христа Чоловіколюбця; Воскресна Утрення для різних хорів і квартетів, дуетів і солістів (1969); „Богородиці на славу" — збірник пісень (97 творів) до Матері Божої (1974); зб. „Українські церковні пісні на всі свята для міш. хору (Відень — Рим, 1986, 61 пісня); „Коляди" (57) —збірник українських, чеських і польських коляд для міш. хору в чотирьох зошитах (1958—1960).

Видав фольклорні збірки (окремі в його обробках): „Гомін села" (Львів, 1934), „Народні пісні" для міш. хору (Львів, 1935), „Веселі акорди" (Відень, 1945, 30 пісень), „Рідні звуки" для чол. хору (Відень, 1977, 20 пісень, серед них є і авторські на сл. Т. Шевченка, В. Навроцького, Р. Купчинського, Л. Полтави); „Гаївки" (Відень, 1976), „Десять укр. народних пісень" нім. мовою (Відень, 1974).

Видав збірники-пісенники: „Співаймо" (для молоді, 1978, 36 пісень); „Українські церковні пісні для війська" для міш. хору (Відень — Рим, 1986, 61 пісня); інструментальні збірки — „Рідна пісня", для ф-но, гітари або гармонії (1942, співавтор-аранжирувальник Б. Заревич, 32 твори); „Українські танці" для ф-но (1959). Частина творів та фольклорних збірників зберігаються у ЛНБ, ВР, ВМ.

Статті, спогади: Михайло Карський — проф. співу у Вищій школі Парижа // Українська музика.—1939.—№ 1.—С. 30; Пам'яті Б. Бережницького // Християнський голос (Мюнхен).—1966.—6 лют.; Спогади про свою творчу діяльність (рукопис), Відень, 1993—1995 рр. та ін.

Дискографія: понад 200 оригінальних і обробок музичних творів А. Гнатишина. Наспівана хором церкви Святої Варвари у Відні під диригуванням автора та окремими солістами, квартетами.

1. Українські народні пісні — „Гей, у лузі червона калина", „І по той бік гора", „Нечай", „Мамо моя"; „Ой люлі" В. Барвінського з участю солістки І. Маланюк у супроводі оркестру Тонкінстлера. Виконує хор церкви Святої Варвари, диригент А. Гнатишин. Запис студії „Симфонія".— Вид. фірма „Хвилі Дністра", Клівленд, 1958 р.

2. Гаївки. Виконує хор у супроводі струнного квартету В. Барана (фолькс-опера, Відень) у нар. стилі на мотиви гаївок — „Ой рано, рано — мак" О. Кошиця, „А в тому саду", „Перепілка", „Нелюб", „Джурило", „Ой перепеличка" Леонтовича; „Зеленая та дібровонько", „Кривий танок", „Їде, їде Зельман". Солісти — Є. Сапрун, С. Штейн, Хр. Любченко, Г. Щуровська, І. Гнатишин, М. Вукайлович.—Фірма „Хвилі Дністра", Клівленд, 1962 р.

3. Українські коляди. Виконує тріо: В. Баран (скрипка), К. Пляшка (віоля), М. Кундеграбер (ф-но) — „Бог предвічний", „Що то за предиво", „Ой видить Бог" Стеценка, „Ой рано, рано" Ступницького, „Спи, Ісусе", „Щедрий вечір", „В полі-полі", „Бог народився"; „Нова радість стала" Стеценка — за участю солістів: Є. Сапрун, Х. Любченко, І. Гнатишина, М. Вукайлевича.— Вид. фірма „Хвилі Дністра". — 1960.

4. Українські народні пісні — „Ой музику дуже люблю", „Верховино", „Ой літа орел", „Микола", „Ой летіла горлиця", „Там у лісі", „Ой не ходи, Грицю", „Ой сад-виноград", „Ой у полі могила", „Ревуха", „Чабан" — за участю солістів Л. Гнатишин, С. Штейн, Н. Брейх, Б. Ямінського, Л. Мудрицького, Г. Фехта в супр. ф-но В. Ратушного.

Авторські твори: „Розрита могила", сл. Т. Шевченка, муз. А. Гнатишина, „Колискова", сл. Л. Українки, муз. А. Гнатишина. Видав Укр. відділ Ватиканського радіо. — Рим, 1978.

5. Пісні та декламації творів Т. Шевченка: „Заповіт", „Наш отаман Гамалія"; „Сонце заходить", муз. Д. Роздольського; „Думи мої", „Три шляхи", „Реве та стогне Дніпр широкий", „Садок вишневий", „На високій кручі" — за участю солістів Л. Гнатишин, С. Штейн, Б. Ямінського. — Студія „Бурч". Вид-во Ватиканське радіо, Рим, 1979, 5 обробок.

6. Українські козацькі пісні (присвята на спомин перемоги над турками під Віднем 1683 р.): „Козак від'їжджає", „Гей, на горі там женці жнуть", „Перед походом", „Їхав козак з України", „Гей, гук, мати, гук", „Чорна рілля ізорана"; „Ой зійшла зоря" Леонтовича; „Про Чепігу і Головатого" (1791 р.), „Стоїть явір над водою", „Козака несуть" Леонтовича; „Козацька веселість"; „Їхав козак за Дунай" Климовського, „Тихо Дунай воду несе", „Коло млина", „Ой там за Дунаєм" — солісти Люба та Ігор Гнатишини, С. Отман-Штайн, Борис Ямінський та ін. Рецит. Д. Теплої. — Видав. Укр. відділ Ватиканського радіо. — Рим, 1983.

7. Стрілецькі пісні: „Ой видно село", „Як з Бережан до Кадри", „Із-за гори високої", „Бо війна війною", „Їхав стрілець на війноньку", „Заквітчали дівчатонька", „Грай, музико", „Казала дівчина", „Ой нагнувся дуб", „Прощай, дівчино", „Пісня підхорунжих", „Нема в світі кращих хлопців", „Ой там при долині", „Засумуй, трембіто", „Видиш, брате мій"; „За Україну", сл. М. Вороного, муз. Я. Ярославенка. Солісти Л. Гнатишин, С. Отман-Штайн, Б. Ямінський, І. Тарко. — Рим, 1987.

8. Квартет „Тарас Бульба" з молодих басів хору церкви Святого Володимира у складі Б. Ямінського (1 бас), Г. Штайнгаґена (2 бас), Г. Савка (3 бас), І. Тарко (4 бас) — наспівали: укр. нар. пісні „Та немає в світі", „Сусідка", „Ой у полі береза стояла", „Наш отаман Гамалія" сл. Т. Шевченка, „Як стрільці йшли з України", „Ой у лісі на смереці"; „Чорна рілля ізорана" Леонтовича, „Ой не ходи, Грицю", „Ой на горі", „Взяв би я бандуру", „Верховино", „І в нас, і в вас".— Вид. Укр. відділ Ватиканського радіо.—Рим, 1973. Той же квартет „Тарас Бульба" наспівав ще окремо „Українські колядки" (4).—Укр. від. Ватиканського радіо (Рим, 1972) та „Укр. релігійні пісні" (10). Там само, 1973 р.

9. „Рука Івана Дамаскіна" — кантата на сл. І. Франка. Хор Д. Джарлета (укр. мовою). Касета. — Детройт, 1977 р.

Церковні та релігійні пісні:

1. Церковні пісні — „Сей день" Бортнянського, „Блажен муж", „Через поле широкеє", „Богородице Діво" Веделя, „Отче наш" М. Дубенського, „Святий Боже" і „Боже, Єдиний, Великий" Лисенка — Кошиця з орк., солістка Є. Скандан.— Вид. фірма „Хвилі Дністра", 1958 р.; 2. Свята Літурґія А. Гнатишина. — 1960; 3. Воскресні пісні (9), „Хвилі Дністра", 1962; 4. Воскресна Утреня. „Хвилі Дністра", 1970; 5. „Перетерпівший за нас страсті" (Великопостні пісні, 10). Радіо. — Рим, 1979; 6. Українські релігійні пісні (Бортнянського, Веделя, 14). — Вид. Ватикан. радіо.— Рим, 1978; 7. Різдво Христове в колядах (15). — Радіо. — Рим, 1980; 8. Марійські пісні (12). Ватикан. радіо. — Рим, 1980; 9. Свята Літурґія (в укр. обряді з Ватикану) А. Гнатишина; 2 композиції Веделя і Бортнянського. Ватикан. радіо. — Рим, 1979—1980; 10. Велика вечірня (в укр. обряді) А. Гнатишина. — Ватикан. радіо. — Рим, 1982; 11. Христос воскрес (Воскресні гимни і пісні). —Рим, 1981; 12. Українські пісні на славу святих (14). — Рим, 1984; 13. Молебен до святого Володимира Великого. — Рим, 1986; 14. Благославлю Господа (14). — Рим, 1986; 15. Молебень до Пресвятої Богородиці. — Молебень до Христа Чоловіколюбця. Студія „Бурч", 1989; 16. Божественна Літурґія „Дівіне Літурґі" А. Гнатишина, т. зв. „чиказька" для міш. хору. — Чикаґо, 1979.

Деякі твори А. Гнатишина записані на окремих платівках з голосу співаків Р. Бабак, М. Кокольської, І. Мигаль, М. Скала-Старицького; хорів „Ватра" Л. Туркевича, „Думка" (Нью-Йорк) Л. Крушельницького; „Веснівка" (Торонто) К. Кондрацької, „Візантійського хору" М. Антоновича (Утрехт, Голландія), Укр. капели бандуристів Г. Китастого (Клівленд), Народ. хору ім. Г. Верьовки А. Авдієвського (Київ) та ін. Повний авторський опис творів і дискографії оригінальних творів та обробок А. Гнатишина є у Відділі мистецтв Наукової бібліотеки НАН України ім. В. Стефаника у Львові: Каталог — IV — Н-655.007; там само його 30 видань окремих творів, збірок.

Бібл.: Автограф творчої біографії А. Гнатишина від 19. VIII. 1991 (Відень). Зберігається в укладача цього Словника; Запис інтерв'ю А. Гнатишина, дане П. Медведику під час зустрічі з ним у Львові 20. X. 1990 р.; Рудницький А. Українська музика.— Мюнхен, 1963.—С. 181—182, 313, 315; Шарко Б. Композитор і диригент А. Гнатишин // Українське слово (Париж).—1990.—14 січ.—С. 8—11; Авторський „Каталог" музичних творів А. Гнатишина та дискографії його творів (Відень, травень 1990, машинопис, 25 с.) // ЛНБ, ВМ за № -IV-И-655.007; там само. Програма авторських вечорів А. Гнатишина у Львові 20, 21 жовтня 1990; Дитиняк М. Українські композитори. Біо-бібліограф. довідник. — Едмонтон, 1986.—С. 96; Гнатишин А. Листи до Й. Гошуляка за 1978—1993 рр. // Гошуляк Й. „Й свого не цурайтесь". Спогади, листування.— Львів, 1995.— С. 241—244; Самотос Н. Працював для України (стаття-некролог) // Культура і життя.—1995.—27 верес.

ГОРОШКО Анатолій (нар. 1 січня 1930, с. Лаврів Луцького р-ну Волин. обл. — пом. 20 жовтня 1994, Луцьк) — скрипаль, диригент, композитор. Виріс у музикальній родині: батько був скрипалем і кларнетистом, рідні дядьки грали на скрипці, а дід був майстром виготовлення музичних інструментів (скрипок, контрабасів та ін.). Закінчив музичне училище в Луцьку. Був скрипалем інструментальної групи Народного хору Волинської філармонії у Луцьку (1953—1954); працював диригентом, завідувачем музичної частини Волинського муз.-драм. театру. Організатор і ди-

риґент вокально-інструментального ансамблю „Чарівник“ при Луцькому Будинку художньої творчости (1972—1979, в його репертуарі — народні пісні й музика Волині). Очолював хор ветеранів праці в Луцьку (1980—1992).

Твори: понад 30 хорових, солоспівів та інструментальних. Серед них — для хору в супроводі інструментального ансамблю „Йде по місту Ганночка“, сл. О. Гаврилюка; „Ночі на Волині“, сл. О. Столярчука, „Веснянка“, сл. Т. Музичука та ін. Написав музику до вистав Волинського театру (Луцьк): „Паливода XVIII століття“ Карпенка-Карого, „Інга повинна жити“ Телендика, „Ліpики і фізики“ Волчена та ін. (1955—1970). Автор обробок народних пісень для мішаного хору: „Марусина пшениченьку жала“, „У гаєчку ходила я“ та ін.; створив в'язанку волинських веснянок „Чарівна весна“ в супроводі сопілок.

Бібл.: Синельников Я. Волинський обл. укр. драм. театр ім. Т. Шевченка.— Луцьк, 1965; Ошуркевич О. Ансамбль сопілкарів „Чарівник“ // Народ. творч. та етнографія.— К., 1976.—№ 6.—С. 93—94.

ГУМЕНЮК Павло (нар. 1884, м. Підволочиськ Терноп. обл. — пом. 1965, Нью-Йорк, США) — скрипаль, диригент, композитор. В юності вчився грати на скрипці, освоїв фольклор Поділля. Еміґрував 1902 р. до США. Там приватно навчався теорії музики і гри на скрипці у проф. Махновецького, випускника Петербурзької консерваторії. У 1923 р. заснував власний оркестр у Нью-Йорку і виступав спершу в ресторанах, парках, на весіллях та родинних святах, а згодом — на українських концертах і театральних виставах. Добре звучання його оркестру і краса української музики привернули увагу записувачів фірм грамофонних платівок. Гуменюк награв кілька платівок українських танців для американської фірми „О'кей“, які були дуже популярні в Америці, Європі й Україні. Разом із музикознавцем Мільтоном Олексиним Гуменюк видав окремий альбом із 20 танцювальних мелодій для малих оркестрів. Фірма „Колумбія“ випустила його 83 платівки (виконавці — хор і оркестр; оркестр з участю солістів Р. Києвецької та Є. Жуковського, скрипкові соло П. Гуменюка з солістами-співаками; танцювальні мелодії у виконанні оркестру). Для окремих з них він записав мелодії коломийок, козачків, вальсів, польок (які зафіксовані у фонозаписах) за українськими народними мотивами. Найпопулярнішою його платівкою було „Українське весілля“ (кілька платівок, наклад 100 тисяч дисків); згодом випустив „Хрестини“, „Гаївки“ та ін. Успіх Гуменюка в записах української народної музики на платівках мав вплив на музикантів і співаків інших національних меншин у США, які за його прикладом почали випускати в 1920—1930-х роках платівки свого фольклору. Чимало його платівок досі зберігається у Канаді, США, у колекціонерів Західної України.

У фірмах „Колумбія“ і „Віктор“ випустив ще серію платівок польською і чеською мовами за підписом „Paveł Gumeniak“. Випуск його платівок тривав упродовж 1923 — до половини 1930 рр. Деякі з них перевидані після Другої світової війни на довгограйні.

Дискографія: Музика до танцю. Український оркестр П. Гуменюка: 27106 F „Ой дівчино, дівчинонько“, „Коло гаю проходжаю“; 27049 F „Бим-бам“ — полька; „Від кутика до кутика“ — полька; 27050 F „Гоп, Марку, покинь сварку“ — козачок; 27054 F „Рах-цях-цях“ — полька, „Гамай, кицю“ — полька; 27071 F „Гуцулка“ і „Чабан“ — танці; 27093 F „Забава в стодолі“, ч. 1, ч. 2; 27055 F „Заручини“, „Вінкоплетини“; 27087 F „Ой там під лісом“, „На весіллю під хатою“; 27089 F „Полька парубоцька“, вальс „Бандура“; 27104F „На сінокосі“ — коломийки; „Козак“, „Трепак“ — танці та ін.

Спів солістів — баритон Є. Жуковського і сопрано Р. Красновської та скрипкового соло П. Гуменюка: 27140 F „Поправини в Америці“, ч. 1, ч. 2; 27136 F „Свекруха б'є і плакати не дає“, „Кум до куми“ — соліст Є. Жуковський; 27131 F „Заручини в Америці“, ч. 1, ч. 2.

Скрипкові соло П. Гуменюка: 27078 F „Грай або гроші віддай“, „Танець під вербами“, 27088 F „Гусар гуси зганяє“ — гагілка, „Хотіла мене мати“ — гагілка; 27091 F „До Почаєва на відпуст“, „Вівчар на сопілці“; 27084 F „На весіллю при вечері“, „Ой, козаче білоусий“; 27079 F „Придане“, „Пересувини“; 27085 F „Укр. Ту-Степ“, „Ой піду я шіхер-вихер“; 27143 F „Кума з міста йшла“, „Танець мого кума“ — виконує укр. оркестр П. Гуменюка; 70209 F „Укр. весілля в Америці“, ч. 1, ч. 2; 70007 F „Укр. бал в Америці“, ч. 1, ч. 2; Зложив і відіграв соло скрипкове П. Гуменюк, співаки Є. Жуковський і Р. Красновська; 27115 F „Попразент“, ч. 1, ч. 2, „Празник“, ч. 1, ч. 2; 70002 F „Українське весілля“, ч. 1, ч. 2; 70004 F „Хрестини“, ч. 1, ч. 2; 70006 F „Парубки в коршмі“, ч. 1, ч. 2; фірма „Колумбія“, Нью-Йорк та ін. (Неповну дискографію групи П. Гуменюка подав С. Максим'юк із Вашингтону, США).

Бібл.: Павло Гуменюк // Календар книгарні „Сурма“ за 1945.—С. 53—54; Павло Гуменюк // Підволочиська земля у спогадах еміґрантів.—Тернопіль, 1993.—С. 168; „Columbia-Rekords“. General Cataloque. Українські рекорди. Музика до танцю. Укр. хор і оркестр П. Гуменюка.—Нью-Йорк; США, 1929.

ДІВНИЧ (діvoче ЗАВАДСЬКА) Ольга (нар. 1895, с. Микитинці Косівського р-ну Ів.-Франків. обл. — пом. 3 серпня 1981, Філадельфія, США) — оперна та камерна співачка (меццо-сопрано), педагог і хормейстер. Донька священика А. Завадського. Навчалася в учительській семінарії у Коломиї, де співала в хорі Гриньовського. Державні іспити склала у Станиславові, там же працювала вчителькою у школі ім. М. Шашкевича, співала в 1911—1912 рр. у „Бояні“ під диригентурою В. Безковайного. Солістка в Шевченківських та Шашкевичівських концертах. Брала приватно лекції вокалу у проф. Матоги. З 1913 р. учителювала у школі ім. Б. Грінченка у Львові, тоді ж відвідувала класи вокалу (С. Козловської та Р. Прокоповича-Орленка) у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка. Співала на Шевченківських концертах. У 1917 р. одружилася з працівником культури А. Дівничем. Вела хор і співи у школі ім. Б. Грінченка. Епізодично співала в оперетах трупи Й. Стадника, у виставах „Сотник“ Козаченка і „Ноктюрн“ Лисенка (1919—1920). У 1921—1927, 1929—1930 рр. провідна солістка оперних та опереткових вистав Українського театру „Просвіти“ в Ужгороді під режисурою М. Садовського, Ол. Загарова, Я. Барнича, М. Аркаса-сина. Її партнерами на сцені були Анда Остапчук, Іванна Синенька-Іваницька, Марина Цьокан-Терпило. З театром „Просвіти“ О. Дівнич гастролювала в Мукачеві, Виноградові, Хусті, а також у Празі. Серед її партій були: в операх — Наталка і Вакханка („Наталка Полтавка“ і „Ноктюрн“ Лисенка), Оксана („Запорожець за Дунаєм“ Гулака-Артемовського), мати („Катерина“ Аркаса), Зібель („Фауст“ Гуно), Галька і Зося („Галька“ Монюшка), Есмеральда („Продана наречена“ Сметани), Недда („Паяци“ Леонкавало), Лола („Сільська честь“ Масканьї); в оперетах — Мімоза („Ґейша“ Джонса), Чіпра („Циганський барон“ Штрауса); Княгиня („Пташка з Тиролю“ Целлера), Сільва і Графиня („Королева чардашу“ і „Циганська любов“ Кальмана). Виконувала також „співучі“ ролі у виставах „Майська ніч“ і „Сорочинський ярмарок“ Старицького та інших.

Газета „Руська нива“ (Ужгород, 1923, 3. II) відзначала: „Насамперед треба сказати про паню Дівнич, котра має повний голос, доброї школи красний і благородного тембру сопран; усі її сольові виступи вдалися якнайкраще“. А письменник В. Гренджа-Донський писав у рецензії на сторінках газети „Свобода“ (Ужгород, 1926, 25. III): „У ролі Зібля („Фауст“) виділи ми пані Дівничеву. Це її найкраща роль. А що найважливіше, що ця роль найліпше відповідає її голосу (меццо-сопрано); грала знаме-

нито, з гарним успіхом". В Ужгороді ще співала в естрадній „Студії Лідунка і Веруна".

З шкільних років і протягом усього життя О. Дівнич брала активну участь у концертах у Коломиї, Станиславові, Львові, Ужгороді, Калуші, Празі, зокрема у традиційних Шевченківських вечорах. Співала в Ужгороді на ювілеях Незалежности України (1923), товариства „Просвіта", з нагоди 120-річчя письменника О. Духновича, 50-річчя А. Волошина та ін., а також в антрактах вистав театру. У Львові її слухали на вечорах пам'яти Б. Грінченка і М. Коцюбинського (1928). Львівська преса писала про її успішне концертне турне 1928 р. у містах Галичини (Львові, Станиславові, Галичі, Підгайцях, Чорткові), а також у концертах хору М. Рощахівського у Празі. У репертуарі співачки були твори Лисенка, Січинського, О. Нижанківського, Безкоровайного, Ярославенка, на слова Т. Шевченка, І. Франка, Л. Українки, народні пісні, арії з опер. Покинувши театральну сцену, Дівнич у 1931—1939 рр. працювала вчителькою музики в Калуші, Станиславові, у Крехівцях і Медині коло Галича, а найдовше в Бібрці. У цих містах співала в концертах, вела аматорські драматичні гуртки молоді (ставить у Калуші „Наталку Полтавку" і „Катерину"), вела шкільні хори. У 1944 р. еміґрувала до Австрії, а згодом до Балтимора у США, де також виступала в концертах.

Твори: „Із мого життя. Спогади" // Наш театр. Книга діячів укр. театрального мистецтва 1915—1975.—Нью-Йорк; Торонто, 1975.—Т. 1.—С. 577—579.

Бібл.: З укр. ювілейного театру у Львові // Громадська думка.—1920.— 2 серп.; Ольга Дівничева // Світ (Львів).—1928.—№ 11.—С. 12; Шерегій Ю. Нарис історії укр. театрів Закарпатської України до 1945.—Нью-Йорк; Париж; Пряшів; Львів, 1993.

ДМИТРАШ Олена (нар. 18 лютого 1902, с. Мишин Коломийського р-ну Ів.-Франків. обл. — пом. 24 липня 1952 на станції Решети, тепер Інгарського р-ну Красноярського краю) — оперна та камерна співачка (ліриκо-драматичне сопрано), педагог. Зростала в музичній сім'ї: батько грав на скрипці, мати — на фортепіано. Навчалася у дівочій гімназії Львова (з 1913 р. була солісткою шкільного хору Б. Вахнянина, співала „Ішов жовнір з війни", „Марусенька" Людкевича, „Плач Яреми" Б. Вахнянина та ін. Училася у Вищому музичному інституті у Львові (1916—1917), у приватній студії вокалу в школі С. Козловської у Львові (1922—1923), а 1929 р. закінчила Варшавську консерваторію (клас вокалу М. Карталь). Дебютувала 1929 р. на сцені Львівського польського театру в партії Сантуцци („Сільська честь" П. Масканьї). У 1935—1937 рр. О. Дмитраш працювала солісткою в Українському мандрівному театрі Й. Стадника. На його сцені виконувала партії Оксани („Запорожець за Дунаєм" Гулака-Артемовського), Наталки („Наталка Полтавка" Лисенка), Гальки („Галька" Монюшка), Баттерфляй („Мадам Баттерфляй" Пуччіні), Манон („Манон" Массне), а також співала головні партії в оперетах „Весела вдовичка" і „Циганська любов" Леґара, „Циганський барон" Штрауса, „Княгиня чардаша" Кальмана, „Чарівна дівчина" Бенацького, „Чорноморці" Лисенка. Часто виступала в концертах (починаючи з 1913 р.) на Шевченківських вечорах у Львові, Коломиї, Станиславові (співала „Минули літа молодії" О. Нижанківського, „У гаю, гаю" Д. Січинського, „Якби мені, мамо, намисто" і „Ой, діброво, темний гаю" М. Лисенка, „Ой люлі, люлі, моя дитино" В. Заремби на слова Т. Шевченка). Її спів слухали у Львові, Станиславові, Коломиї, Снятині, Тернополі, Бучачі, Заліщиках, Ходорові,

Городенці, Ворохті. Крім арій засвоєних нею опер, виконувала пісні та романси Лисенка, Людкевича, Січинського, Барвінського, Стеценка, Н. Нижанківського, Ярославенка, Чайковського, Шумана. Про один із її концертів (1939) В. Барвінський писав: „Її великий голосовий матеріал, яким співачка володіє дуже добре, предиспонує її в першу чергу на оперну сцену. Тому найкраще виявилися оперні арії з „Кавалерія рустікана", „Аїди" та „Жидівки", чи такі пісні, як колискова „Спи, дитинко моя" Людкевича, „Я жду тебе" Рахманінова та ін."

У 1945—1949 pp. Дмитраш вела клас вокалу в Івано-Франківському музичному училищі. Серед її учнів тоді були М. Гринишин, З. Штундер, критик М. Головащенко, співачка О. Колодницька, К. Чернет. 1949 р. репресована, пройшла страдницький шлях у тюрмах і таборах Сибіру, що призвело до передчасної смерти.

Бібл.: Програми Шевченківських концертів О. Дмитраш // ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 135; Шевченкове свято у Львів. жін. гімназії // Нове слово.—1914.—Берез.; Список біограф. даних про артистів, репертуар, гастролі на Тернопільщині Театру Й. Стадника 1936 р. // Держ. арх. Терноп. обл., ф. 231, оп. 1, спр. 2386.—С. 60; Людкевич С. Вечір пісень та оперних арій п. Олени Дмитраш (рец.) // Діло.— 1939.— № 100; Біографічні відомості про О. Дмитраш від піаністки Н. Кміцикевич-Цебрівської (від 1984 р., зберігаються в укладача).

ДОЛЬНИЦЬКИЙ Зенон (нар. 11 червня 1896, містечко Глиняни Золочівського р-ну Львів. обл. — пом. 10 травня 1976, м. Горшес, Франція) — оперний та камерний співак (баритон) і педагог. Закінчив гімназію. Вокальну освіту здобув у 1920—1925 pp. у Львівській консерваторії (клас Ч. Заремби), удосконалював співацьку майстерність у Мілані. Дебютував 1925 р. у львівській Опері. Був солістом на оперних сценах Кракова, Познаня, Катовіц, Варшави, Берліна, Праги, Будапешта, Бухареста. Гастролював з великим успіхом у Мілані в театрі Ла Скала та інших містах Італії, а також у Женеві, Барселоні, Відні, Белґраді. У 1936—1938 pp. на львівській польській сцені (співав партії князя Єлецького у „Піковій дамі" Чайковського, Альфіо в „Сільській честі" Масканьї та ін.); виступав (1939—1941 pp.) у містах Німеччини. У 1942—1944 pp. — провідний соліст львівської української Опери. У поставлених тоді виставах режисером В. Блавацьким і дириґентом Л. Туркевичем співав партії: Скарпіо і Шарплеса („Тоска" і „Мадам Баттерфляй" Пуччіні), Жермона, Ренато, Амонасро і Яго („Травіата", „Бал-маскарад", „Аїда" і „Отелло" Верді), Ескамільйо („Кармен" Бізе), „Мефістофеля" („Фауст" Гуно) та ін. Про тодішні успіхи З. Дольницького розповів В. Блавацький у спогадах „Три роки Львівського оперного театру": „Наступна прем'єра — „Тоска" Пуччіні — замітною була першим виступом на українській сцені відомого співака Зенона Дольницького, який до цього часу мусив працювати на користь чужої культури. Скарпіо Дольницького справді очарував глядачів і придбав багато блиску самій виставі. Нам удалося приєднати до постійної співпраці цього знаменитого співака, який, і як людина, своєю культурною і симпатичною поведінкою з'єднав собі симпатії усіх товаришів по праці. Поспієва — Тоска, І. Романовський — Анжелоті, Тисяк — Каварадоссі та Ліпчинський, Фітьо і Кокотайло в менших партіях старалися дотримати кроку Дольницькому. „Аїда" Верді була поруч „Кармен" і „Фауста" найбільшим творчим досягненням львівської Опери... Такої досконалої виконавиці заголовної партії, як Поспієва, мені не доводилося бачити. Черних-Амнеріс і Дольницький-Амонасро створили теж гарні сценічні постаті...

Досить сміливе було виведення на львівській сцені опери „Низини". Це радше музична драма, ніж опера. Вимагає дуже доброї гри акторів та незвичайної музикальности. Поспієва і Дольницький вели перед... Одною з найкращих вистав львівської Опери був „Фауст"... Великою подією був виступ З. Дольницького в партії Мефіста. Дольницький як баритон довго вагався, чи братися за басову партію, проте він і як актор, і як співак блискуче переміг усі труднощі важкої партії і дав незабутню сценічну креацію".

Насолодою для глядачів були виступи у виставі „Аїди" Дольницького-Амонасро і гостюючого у Львові О. Руснака в партії Радамеса, а також спів обох у концертах.

Поряд з оперною сценою Дольницький виступав у концертах у багатьох містах Європи. Співав пісні та романси різних народів італійською, французькою, іспанською, польською та рідною мовами. Постійно в його репертуарі були українські народні пісні та Лисенкові твори „Не забудь юних днів" на сл. І. Франка, „Минули літа молодії" О. Нижанківського на сл. Т. Шевченка, „Як почуєш вночі" Січинського, сл. І. Франка, романси Я. Галля. У 1943 р. взяв участь у великому концерті пам'яті Д. Січинського у Львові за участю М. Сабат-Свірської, „Бояна", „Бандуриста" і „Сурми". В 1945 р. співав на концертах у Відні як соліст хору церкви Святої Варвари А. Гнатишина, у 1950 р. в Парижі виконував твори Лисенка, Монюшка, Рахманінова, Шумана. Після свого ювілейного концерту в Парижі (1975) покинув сцену і викладав у музичній школі.

Дискографія: Романси Я. Галля „Якби я був молодший, дівчино".—Фірма „Сирена-Рекорд".—Варшава, 1934 та ін.

Бібл.: Барвінський В. В ділянці оперовій „Пікова дама" (рец.) // Укр. музика.—1937.—№ 1.—С. 10; „Тоска" Пуччіні. Виступ Дольницького // Львів. вісті.—1942.—23 січ.; Виступ З. Дольницького: [в Опері у Львові] // Наші дні.—1944.—№ 2.—С. 15; Витвицький В. „Травіата" Верді на сцені Оперного театру // Львів. вісті.—1943.—14 січ.; Дольницький Зеновій // Енциклопедія Українознавства.—Львів, 1993.—Т. 2.—С. 560; Ревуцький В. В орбіті світового театру. Спогади В. Блавацького.—Київ; Харків; Нью-Йорк, 1955.—С. 52, 85, 184—185; Паламарчук О. А музи не мовчали. Львів: 1941—1944 роки.—Львів: Зерна, 1996.—С. 14—16, 19—20, 73, 93.

ЗАЛЕСЬКИЙ Осип (нар. 16 квітня 1892, с. Тростянка Мала Коломийського р-ну Ів.-Франків. обл. — пом. 13 березня 1984, Буффало, США) — музикознавець, композитор, диригент, педагог. Музичну освіту здобув у Львові в Консерваторії (клас проф. Ф. Рейса) та Університеті (музикознавство у проф. А. Хибінського); поглиблював свої знання у Консерваторії Відня (клас Г. Адлера та Р. Валашека). Працював у Станиславові учителем гімназії; диригентом і викладачем філії Вищого музичного інституту (1921—1933), організував курси для диригентів сільських хорів. Видав у Станиславові одне число журналу „Музичний вісник" (1921). Його учнем був співак Б. Шарко. Згодом провадив хори „Січ" і „Молода громада" у Львові; у Ярославі в 1940—1944 рр. був учителем нім. мови і керівником хору в гімназії, у музичній школі, диригентом хору „Боян". Організатор та учасник музично-концертного життя (переважно як диригент і доповідач на ювілейних вечорах пам'яти М. Шашкевича, І. Франка, М. Лисенка) у Станиславові та Ярославі; з учнівським хором брав участь у Ярославі в концертах пам'яти Т. Шевченка, І. Франка, Л. Українки, Ю. Федьковича, О. Кобилянської, В. Пачовського. Зокрема, на ювілейному концерті пам'яти М. Лисенка в Ярославі (5. VII. 1942 р.) виступив із мішаним хором „Бояна"

(відспівав Лисенкові твори „Вітер в гаї", „Стелися, барвінку", „Ой діброво, темний гаю"). Еміґрував 1950 р. до США, викладав у Буффало теоретичні дисципліни в Українському музичному інституті. На еміґрації публікував статті та рецензії в українській пресі США.

Твори: хорові — „Пісня борців" для голосу й хору в супроводі ф-но, сл. О. Олеся.— Львів: „Ліра" [1922]; „Полягли в бою" для хору без супр. Партит., сл. М. Голубця.— Львів: „Ліра" [1923]; „Колискова" для голосу, хору з ф-но, сл. Т. Коваль.— Станиславів; Львів: „Ліра" [1923]; „Стою на березі" для міш. і чол. хорів; „Погасло сонце" для міш. і чол. хорів [1923]; „Карпати" для хору, сл. Р. Завадовича.

Солоспіви: „Стою на березі" для соліста з ф-но. — Станиславів; Львів: „Ліра", 1923; „Погасло сонце" для голосу з ф-но. — Станиславів; Львів: „Ліра" [1923].

Інструментальна музика: „Ще не вмерла Україна" М. Вербицького, „Не пора" Д. Січинського, уклад для ф-но в чотири руки.— Львів: „Ліра" [1923]; „Елегії" для фортепіанного тріо; „Мініатюри" (6) для ф-но. Музичні твори зберігаються у ЛНБ, ВМ, фонди нот.

Музикознавчі праці.

Книжкові: Загальні основи музичного знання.—Нью-Йорк, 1958; Короткий нарис історії української музики.—Нью-Йорк, 1958; Мала Українська Музична Енциклопедія.—Мюнхен, 1971 (теоретичні відомості та персоналії); Українська гімназія в Ярославі.—Чикаґо, 1966; Музичний диктант.

Статті: Після столітнього ювілею М. Вербицького // Діло.—1916.—№ 12; Один з жерців укр. пісні: [Ол. Семенів] // Світ (Львів).—1918.—№ 3; Уваги і замітки про нашу музичну культуру // Громадська думка (Львів).—1920.—№ 31; Українські музичні видавництва в Галичині // Музика.—К., 1927.—№ 1.—С. 65—67; Звіт діяльности Вищого Музичного Інституту ім. Лисенка та його філій // Боян (Дрогобич).—1930.—№ 4—5.—С. 55; На нові шляхи // Боян (Дрогобич).—1930.—№ 2.—С. 19; Василь Барвінський // Укр. музика.—1938.—№ 2.—С. 17—21; До історії пісень УСС // Свобода (Нью-Йорк).—1954.—13 жовт.; Станислав Людкевич // Свобода (Нью-Йорк).—1955.— Трав.; Ярослав Лопатинський // Свобода (Нью-Йорк).—1958.—Черв.; Василь Барвінський // Свобода (Нью-Йорк).—1958.—Січ.; Іван Франко і музика (1950); Василь Безкоровайний, композитор, педагог // Вісті, журнал музики і мистецтва (США, 1966.—№ 1, 2); Нова грамофонна платівка [співака Й. Гошуляка] // Свобода (Нью-Йорк).—1976.—19 лют.; Гнат Хоткевич і відродження бандури на західноукраїнських землях // Зб. на пошану Г. Китастому.—Нью-Йорк, 1980 та ін.

Бібл.: Музичний вечір пісень Стеценка і Степового у Станиславові // Діло.—1923.—28 квіт.; В століття Шуберта // Діло.—1929.—15 берез.; Рудницький А. Українська музика.—Мюнхен, 1963.—С. 141, 357, 359, 366, 386; Залеський Осип // Дитиняк М. Українські композитори: Біо-бібліограф. довідник.—Едмонтон, 1986.—С. 53—54; Дуда М. Ярослав у роках 1927—1941 і його музичне життя // Ярославщина і Засяння: Збірник.—Нью-Йорк; Париж; Торонто, 1986.—С. 136—142; Листи О. Залеського до співака Й. Гошуляка від 1968 до 1982 рр. // Гошуляк Й. Й свого не цурайтесь.—Львів, 1995.—С. 145, 158, 261.

ЙОХА-БЕРЕЗИНЕЦЬ (псевд. **БЕРЕЗИНЕЦЬ** від рідного села) **Дометій** (нар. 20 серпня 1898, с. Велике Березне на Чернігівщині — пом. 20 березня 1986, м. Едмонтон, Канада) — співак (баритон), дириґент, педагог, професор. Батько піаністки В. Березинець-Доброліж. Закінчив у Чернігові середню освіту і музичну школу, там же навчався в Учительській семінарії (1916—1920). Працював учителем вокалу в музичній школі, водночас скрипалем і хормейстером симфонічного оркестру, дириґентом хору на Чернігівщині. Згодом навчався вокалу в Київському музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка (1926—1931, клас М. Чистякової). Був солістом київської Опери (1933—1939), виконував баритонові партії у виставах „Запорожець за Дунаєм", „Наталка Полтавка", „Продана наречена", „Паяци" та ін. У 1940—1944 рр. доцент вокалу Львівської консерваторії ім. М. Лисенка. Водночас (у 1942—1944 рр.) очолював і вів клас вокалу та теорії у музичній школі при Консерваторії. У цих навчальних закладах був організатором та учасником концертів. В очолюваній ним музичній школі влаштовував „вечори пісні", на які запрошував відомих вокалістів; там же (1943) сам співав нові твори композиторів Львова: С. Люд-

кевича, В. Барвінського, М. Колесси, Б. Кудрика, О. Бобикевича. В 1944 р. еміґрував до Німеччини, у Мюнхені навчав вокалу українців-переселенців (у нього студіював тоді співак-бас Й. Гошуляк). Переїхав 1948 р. до Канади, працював недовго в Торонті, а далі очолював власну музичну школу в Едмонтоні. Виступав у пресі на музичні теми.

Твори: Концерт Й. Гошуляка (рец.) // Укр. вісті.—1972.—14 груд.; та ін.

Дискографія: Солоспів Д. Йохи: „Крилець, крилець", сл. Б. Кирчіва, муз. В. Матюка; „І снилося зночі дівчині", сл. і муз. Л. Лепкого; „Мені однаково", сл. Т. Шевченка, муз. М. Лисенка; „Реве та стогне Дніпр широкий", сл. Т. Шевченка, муз. Крижанівського; „Як почуєш вночі", сл. І. Франка, муз. Д. Січинського. Народні пісні: „Ой ти, місяцю-зоре", обр. М. Лисенка; „Ой у полі верба", „Ой учора орав", „Ой поїхав за снопами", „Пропала надія", „Як я був молодий" (фірма „Арка" ВМ Р-2, Канада).

Бібл.: Львів. радіо. Укр. пісні: Д. Йоха (баритон), Мар'яна Лисенко (ф-но) // Львів. вісті.—1942.—4 лют.; Концерт в Оперному театрі // Львів. вісті.—1942.—6 лют.; Вечір пісень Ос. Бобикевича //Львів. вісті.—1943.—6 берез.; Вечір пісні [співає Д. Йоха] // Наші дні.—1943.—№ 1.—С. 13; Вечір пісень О. Лозинської і Д. Йохи // Наші дні (Львів).—1943.—№ 5; Дометій Йоха // Укр. голос (Канада).—1973.—№ 42; Йоха Д. // Енциклопедія Українознавства.—Париж; Нью-Йорк, 1959.—Т. 3.—С. 910; Йоха-Березинець Д. // Марунчак М. Біографічний довідник до історії українців Канади.—Вінніпеґ, 1986.—С. 286; Гошуляк Й. Й свого не цурайтесь.—Львів, 1995.—С. 4, 145—149 (листи Д. Йохи, 245—246; 4, 26, 103—104, 246).

КАШУБИНСЬКИЙ Дмитро (нар. 28 жовтня 1877, с. Пикуличі коло Перемишля — пом. 1954, Львів, похований на Янівському цвинтарі) — дириґент, композитор, цитрист. Закінчив Перемишльську гімназію і львівську Політехніку. Навчався музики у Львові та Перемишлі. Брав лекції з композиції у С. Людкевича, з яким породичався (був одружений з його сестрою Оленою). С. Людкевич сприяв друкуванню музичних творів Д. Кашубинського, окремі з них були в його редакції, вважав кращим його твір „І світає". З 1905 р. працював дириґентом мішаних хорів „Родина" і церковного в Ярославі, а згодом — хору „Боян" у Перемишлі. Для цих хорів писав музичні твори. Хор „Родина" Д. Кашубинського брав участь у концертах пам'яти Т. Шевченка, І. Франка, Л. Українки; виконував твори Лисенка, Вербицького, О. Нижанківського, Ярославенка, його власні композиції „І світає", „Дніпро взиває", хоровід „Купало"; співав у церкві твори Бортнянського, Кишакевича, колядки, воскресні пісні. До світських концертів залучав струнний квартет (Д. Кашубинський — віола, С. Дуда — віолончель, Б. Дуда і В. Чижик — скрипки), виконували твори Бортнянського, Баха, Гайдна та ін. Журнал „Боян" (1930, № 2) відзначав, що „все співоче життя міста Ярослава спочиває на праці Кашубинського". У 1945 р. він переселився до Львова.

Твори: хори мішані на сл. Т. Шевченка — „Посланіє", „У перетику ходила", „І світає, і смеркає", „Гамалія"; для хору — „Ой у саду-винограду", „Дніпро взиває", музична картина за народними мотивами „Купало".

Аранжував „Попурі з українських народних пісень", колядки і щедрівки, твори для цитри.

Церковні композиції: „Гуцули у Вифлеємі" та ін.

Твори у ЛНБ, ВМ. — Фонди нот; ЛНБ, ВР.— Ф. 163, спр. 49/1—49/2.

Бібл.: Ярослав: Т-во „Родина" // Боян (Дрогобич).—1930.—№ 2.—С. 28; Касперт А. Шевченко і музика. Нотографічні матеріали.—К., 1964.— № 75; Кашубинський Дмитро // Залеський О. Мала Українська Музична Енциклопедія.—Мюнхен, 1971.—С. 45.

КОЗУЛЬКЕВИЧ Євген (нар. 13 жовтня 1904, м. Снятин Ів.-Франк. обл. — пом. 23 жовтня 1979, м. Ів.-Франківськ) — скрипаль, педагог. Закінчив Коломийську гімназію, Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові (клас скрипки проф. Й. Москвичева, 1926—1928). Удосконалював фах на

концертних курсах у Львові (1928—1930), водночас у Львівській консерваторії (клас проф. Матушевського). Працював викладачем: класу скрипки у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові (1930—1932) та його філії у Перемишлі (1933—1941); у музичній школі Коломиї (1945—1950), в Івано-Франківському музучилищі, там же грав в оркестрі філармонії (1950—1975), гастролював у її концертах по Україні. Брав участь як соліст у концертах Львова, в ансамблях у квінтеті: Р. Криштальський (1 скрипка), Є. Козулькевич (2 скрипка), Б. Задорожний (альт), Н. Горницький (контрабас); у Перемишлі — у складі тріо (І. Негребецька — ф-но, О. Красицький — віолончель, Є. Козулькевич — скрипка). Перемишльська газета „Бескид" (1935) писала: „Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка організував концерт до 250-річчя від дня народження Й.-С. Баха та Г. Ф. Генделя. Солістом на концерті виступає скрипаль Є. Козулькевич, який виконав концерт Мі-мажор Баха і сонату Мі-мажор Генделя, а також тріо-сонату Ля-мажор Генделя (у складі І. Негребецької (ф-но) і О. Красицького (віолончель)". Та ж газета „Український Бескид" (1936, 15. III) повідомляла, що на Шевченківському концерті в Перемишлі „Фортепіанне тріо а-моль П. Чайковського бездоганно виконане п. Негребецькою, п. Красицьким і п. Козулькевичем...". Проводив концертне турне по містах Галичини: Львів, Перемишль, Станиславів, Коломия, Снятин (у репертуарі твори Баха, Генделя, Ґріґа, Ліста, Паганіні, Косенка, Чайковського, Барвінського, Кудрика). Про майстерність Козулькевича-скрипаля та його багатий репертуар схвально писали в 1920—1930 рр. газети та журнали Галичини.

Статті: Укр. скрипкова література // Укр. музика.—1938.—№ 2.—С. 27—29.
Бібл.: Історія укр. музики.—К., 1992.—Т. 4.—С. 555; Михальчишин Я. З музикою крізь життя.—Львів, 1992.—С. 119—120.

КОЛЕССА-ГЕРИЧ Христя (нар. 15 жовтня 1915, Відень — пом. 22 липня 1978, Оттава, похована в Торонті на цвинтарі Йорк) — віолончелістка-віртуоз і педагог. Донька проф. Ол. Колесси, сестра піаністки Любки Колесси. Її дитинство і юність минули в музичному оточенні Відня. Семирічною дівчинкою почала навчання у Відні в музичній школі Марієтти Геллі. Пізніше — у Віденській музичній академії (клас проф. П. Гріммера, 1924—1927). Удосконалювала виконавську майстерність у Вищій музичній школі в Кельні (1927—1930), у знаменитого професора Гуго Беккера в Італії (м. Мерано, 1931—1933) та Мюнхені (1937). Із 1933 р. гастролювала у всіх великих містах Європи: Відні, Берліні, Кельні, Інсбруку, Франкфурті-на-Майні, Вісбадені, Бремені, Кеніґсберґу, згодом у Швейцарії, Голландії. Публіка захоплювалася її грою, зокрема виконанням творів улюблених нею композиторів-романтиків. Вона чудово виконувала такі твори, як Аллегретто граціозо Шуберта-Кассадо, Сонату Соль мажор Баха, Сонату Соль мінор, тв. № 5, № 2 і Сонату ля-мінор, тв. 69 Бетховена, Адажіо і Алегро Ля мажор, концерт ля мінор Боккеріні, Сонату мі мінор, тв. 38 Брамса, Концерт ля мінор Сен-Санса. У її оркестровому репертуарі були Концерт ля мінор Баха, Концерт Ре мажор Тартіні, Концерт Ре мажор Гайдна, Концерт ля мінор Шуберта-Кассадо; Варіації Рококо Чайковського.

До своїх концертів Колесса включала й твори українських композиторів: Барвінського „Українську сюїту", „Гумореску" і „Варіації на українські теми"; Фоменка „Аве Марія", Рудницького „Танок" і „Канцону".

Про її перший виступ у Львові В. Барвінський у газеті „Новий час“ (1933, № 119) писав: „Невловиме щось променює від молодечої ще, а проте так виразної індивідуальности Христі Колесси. І хоч вона ще напівдитина, а проте нема в її грі ні тіні „сенсаційности“ — невідлунного атрибуту всяких „вундеркіндів“. Там усе таке природне, таке чисте у виразі, як це зустрічається тільки на вершинах мистецтва“.

„Deutsche Algemeine Zeitung“ (Берлін, 1936) відзначала: „Христя Колесса стала справжнім віртуозом віолончелі. Вона зачарувала слухачів своєю пристрасною музикальністю, своїм великим тоном, своєю певною технікою“. Про її концерт у Львові музикознавець В. Витвицький писав із захопленням у „Львівських вістях“ 24 лютого 1943 року: „Граючи, вона відтворює дух кожного твору, раз у класичному спокої і душевному зрівноваженні; другий раз із буйним молодечим розмахом, ще інший — із правдивою жіночою ніжністю. За кожним разом без тіні чогось силуваного, штучного“. Антін Рудницький у нарисі „Українська музика“ (1963) дав таку оцінку її таланту: „Христя Колесса-Герич — це вдумлива, високо музикальна артистка. Вона здобувала великі успіхи в речиталях і як солістка симфонічних концертів у Середній Європі, Канаді і США“.

Улітку 1943 р. Колесса дала кілька концертів у Львові, у містах Німеччини й Австрії. Після Другої світової війни переїхала з родиною до Канади. У Торонті в 1948 р. була однією з організаторів і професорів Українського Музичного Інституту. Хоч рідко, але ще виступала з концертами в містах Канади та США — Торонті, Детройті, Філадельфії, Нью-Йорку. У її репертуарі поряд із світовою класикою було чимало творів Барвінського, Л. Ревуцького, Лятошинського, Людкевича. На її концерти прихильно відгукувалися критики А. Рудницький і В. Грудин на сторінках „Свободи“ й „Америки“.

У 1966 р. родина Х. Колесси переїхала до Оттави, де віолончелістка заснувала свою музичну школу.

Твори: Рецензії Х. Колесси на концерти співака М. Голинського, піаніста Е. Гілельса, віолончеліста М. Ростроповича, піаніста А. Рудницького опубліковані в українській пресі Канади.

Дискографія: „Аллегро граціозо“ Шуберта-Коссадо, „Менует“ Бокеріні, „Мрії“ Шумана, „Пісня мандрівного музиканта“ Глазунова, „Поема“ Фібіха, „Пісня без слів“ Чайковського.—EH-1293. R-M-4.— Берлінська фірма „Електроля“.—Серпень, 1940 р.

Бібл.: Нижанківська М. Христя Колесса // Нова хата.—Львів, 1933.—№ 6; Рецензії у нім. газетах на її концерти: „Königsberger Allgemeine Zeitung“ (1930.—21. II); „Allgemeine Musik-Zeitung“ (Берлін, 1930. 28. II); „Weisermünder Neuste Hachrichten“ (Бремен, 1930. 4. XI); „Kieler Zeitung“ (Кілль, 1931, 28. I), „Signale für die musikalische Welt“ (Берлін, 1936); „Diligentia“ (Гаага, 1942). Барвінський В. Концерт Х. Колесси // Львівські вісті.—1943.— 24. II, 2. III; Мариняк М. Біографічний довідник з історії українців Канади.—Вінніпеґ, 1986.—С. 319; Гошуляк Й. Христя Колесса-Герич // Гошуляк Й. Й свого не цурайтесь.—Львів, 1995.—С. 558—561; там само на с. 441—443 листи чоловіка Х. Колесси — Ю. Герича (за 1979—1980 рр.) про діяльність артистки.

КОТКО Дмитро (нар. 17 січня 1892, с. Балки, тепер Василівського р-ну Запорізької обл. — пом. 18 листопада 1982, Львів, похований на Личаківському цвинтарі) — дириґент, композитор, педагог і музичний діяч. Зростав у співучій родині. Від батька Василя та дядька Микити навчився нотної грамоти та гри на скрипці. Пізніше гру на скрипці почерпнув у земській школі від учителя Івана Куриша. У 1910—1913 рр. навчався в Ардонській духовній семінарії (тепер Північно-Осетинська Автономна Республіка); тут багато навчився від дириґента-педагога Машкова; а за-



Зенон Дольницький



Дмитро Котко



Хор Дмитра Котка. *1924 р.*

кінчив дириґентсько-хоровий клас у методиста-практика й ерудованого музиканта Сергія Стоянова. У Духовній семінарії, крім теологічних предметів, вивчав теорію музики, гармонію, гру на фортепіано, хорове мистецтво, історію музики. У репертуарі студентського хору під керівництвом С. Стоянова були духовні твори Д. Бортнянського, А. Веделя, О. Архангельського, П. Чайковського. Деколи хор виступав із концертами для мешканців Ардона, включав до співу і світські пісні, зокрема українські „Реве та стогне Дніпро широкий" і „Серце-Марусю, мої карі очі".

Дириґент Стоянов узяв собі за помічника здібного студента Д. Котка, який іноді заступав його під час церковних богослужінь. Другокурсник-семінарист Котко під час паломництва до Києво-Печерської лаври слухав репетицію студентського хору університету під орудою О. Кошиця. Особливо великий вплив мав на Котка, як він сам згадував, знаменитий український хор Григорія Давидовського під час його декількох гастролей на Кавказі. Хор Давидовського став для Котка зразком високого мистецтва співу, своєрідною „українською школою", яка позначилася на всій його подальшій діяльності. Останнього випускного класу Духовної семінарії Д. Котко не закінчив, а влаштувався учителем у містечку Прохладному в Кабардино-Балкарії, де провадив свій перший триголосний учнівський хор (35 осіб). За деякими відомостями, Котко відбував згодом короткі курси підвищення кваліфікації дириґента в Москві при музичних класах сестер Гнесіних.

Наприкінці 1920 р. Котко як офіцер армії УНР опинився у польських таборах інтернованих українських воїнів, спочатку в Ланцуті, а згодом у Каліші й Стшалково на Познаньщині. Вже в табірних умовах Ланцута організував невеличкий чоловічий хор, а у Стшалкові створив мішаний хор, що мав понад 100 співаків. Фундаментом його хору завжди були баси-октавісти, які викликали подив звучанням своїх голосів на низьких тонах. Так постав його „Український Наддніпрянський хор", який з дозволу властей концертував у таборі та близьких містах і отримав високу оцінку польської преси. Домагаються документів як професійні артисти і звільнення з табору. У 1922 р. обирають місце осідку в повітовому місті Коснєжина на Помор'ю (Торунське воєводство). У репертуарі хору тоді були „Дударик", „Щедрик", „Ой з-за гори кам'яної", „Ой зійшла зоря" Леонтовича; „На вулиці скрипка грає", „Ой на горі пшениченька" Кошиця; „Бандура", „Дзвони" Г. Концевича, „Сон" Стеценка, колядки, щедрівки, гаївки в обробках різних авторів. Для гастролей у репертуар були введені польські пісні „Краковське вєсєлє", „Подкувечкі, дайцє огня" та ін. Перші гастролі хору Д. Котка пройшли з великим успіхом у Познані, Кракові, Варшаві, Лодзі, Вільнюсі й Берліні. Виїзд до Галичини був заборонений. Ось що писала тоді німецька і польська преса про виступи хору: „Цей хор має гідних подиву басів, які виражають міць звуку і додають до загальної цілости свою особливу теплу барву. Треба підкреслити і чистоту тенорів, особливо у вищих реґістрах, уміння, з яким хор змінює різні інтонації, дотримуючись найвищої ритмічности. То є особливості Українського хору, які свідчать про здібність дириґента і досконалість його керування капелою („Posener Tageblat", Познань, 1922, № 29). А газета „Nowy Dźennik" (Краків, 1925, № 88) відзначала особливу майстерність хору: „Витвір цього феноменального ансамблю, який не поступається жодному хорові, почутому у Кракові, викликав захоплення любителів співу. Взірцева ін-

тонація, зрівноважена і віртуозна динаміка відтінюють дуже цікаву і поважну інтерпретацію, яка якнайкраще свідчить про кваліфікацію молодого диригента Д. Котка". „Котко двічі запрезентував нам у залі Консерваторії свою мужню співацьку дружину, складену назагал із непересічно сильних гарних голосів", — відзначала варшавська „Rzeczpospolita" (1925, № 113).

З 1923 р. хор Д. Котка виступав на українських землях Галичини. Об'їжджав міста, навіть села Львівщини, Станиславівщини, Тернопільщини, Західної Волині. Про виступи у Львові в газеті „Новий час" (1925, 7 січня) писав Ф. Колесса: „Хористи, співаючи з пам'яті, фразують і декламують знаменито, зі всіма відтінками в динаміці. Знамените зіспівання поодиноких голосів робить хор подібним до інструменту (фортепіану чи орґану)". С. Людкевич у газеті „Рада" (1925, 15 березня) підкреслював: „Хор складається з молодих, сильних і дібраних голосів, які вражають загальною ядерністю тембру. Під оглядом ритмічним, динамічним і навіть барвистим хор цей є зразково зіспіваним. Ідеальне зіспівання хору особливо відчувається при виконанні характерних жанрів, твори яких без якихнебудь зауважень є зразковими під оглядом дикції, ритміки і динаміки, і разом із надзвичайно дискретними, ледве помітними жестами диригента сильно вражають не тільки слух, а й зір слухачів". Програма концерту складалася з трьох частин: 1—3-тю співав мішаний, а в 2-й частині чоловічий. Хор мав близько 80 пісень авторських і народних. Серед них — „На ріках вавилонських" Веделя, „Жовнір" Вербицького, „Хор бранців" та „Іван Підкова" Лисенка, „Гуляли" О. Нижанківського, „Та болять ручки" Кошиця, „Прометей" і „Бурлака" Стеценка, „Дума на чатах" Ф. Колесси та ін. Виступав на Варшавському і Львівському радіо. У своїй діяльності хор Д. Котка міняв творчий склад і його назви. 1927 р. колектив розпався на два гурти: більша група на чолі з Євсовським виїхала на гастролі до Німеччини, а менша, мішана група, оновлена свіжими співаками й очолена Котком, діяла до 1930 р. Котко розпустив хор, а сам став викладачем Малої духовної семінарії та дівочої гімназії у Львові. У 1935—1939 рр. Котко знову очолював новоорганізований чоловічий хор (21—24 особи), який мав дві назви, різні костюми і творчі відміни: „Український хор Д. Котка" (1935—1937) і „Гуцульський хор" (1937—1939, тут до хору введено музикантів на народних інструментах і танцюристів).

На основі свого хору і добрання окремих нових солістів (хористів з театру, з Львівської духовної семінарії та зі студіо-хору М. Колесси) Котко 1939 р. сформував державну мандрівну професійну капелу з мішаним складом (75 осіб) „Трембіту". В жовтні 1939 р. ця капела виступала в Перемишлі, а 9.ІІІ. 1940 р. — уперше у Львові, у Шевченківському концерті. У другій половині березня 1940 р. художнім керівником „Трембіти" призначено П. Гончарова, а через півроку — О. Сороку, а Д. Котка — черговим диригентом. Обидва готували самостійні концертні програми. Війна 1941 р. застала „Трембіту" на гастролях у Росії і Азербайджані, згодом її переведено до Казахстану. У 1945 р. за завданням Міністерства культури України Котко відновив діяльність „Гуцульського ансамблю пісні і танцю" у Станиславові (разом із балетмайстером Яр. Чуперчуком, хормейстером і хореографом М. Маґдієм). Відбував Котко (1951—1955) безпідставне державне заслання у Сибіру, Казахстані. Повернувся 1956 р. до Львова і працював диригентом: капели сліпих (1962—1976, на муз. фес-

тивалі в Києві капела здобула першу нагороду); хору ветеранів праці при Будинку вчених (1956—1961), коротко очолював кафедральний хор церкви Святого Юра.

Твори: Д. Котка для хору: гармонізація лірницького канту „Через поле широкеє" (запис Д. Котка у Тернополі 1925 р.); „Та туман яром" — нар. пісня; „Гандзя молодичка" для міш. хору (Львів, 1931); „Ставок заснув", переклав для хору на українські слова Т. Курпіта (1933).

Видав „Збірники українських народних пісень" для міш. хору; Переклади та аранжування з репертуару „Наддніпрянського хору" (10 творів).—Львів, 1931; 1933 (10 творів, 2-й випуск), 1935 (10 творів, 3-й випуск). Зберігаються у ЛНБ, ВМ.

Дискографія: 12 грамплатівок у виконанні чол. хору Д. Котка (1936), більшість з них — обробки: колядка „Нова радість стала", щедрівка „А в Єрусалимі дзвони задзвонили" Г. Концевича, в'язанка „Стрілецьким шляхом", „Журавлі" Л. Лепкого, „Прометей" („Стоїть Кавказ...") та ін.

Бібл.: Інтерв'ю Д. Котка П. Медведику 10. І. 1982 р., записки; рецензії у пресі на концерти хору Д. Котка: Katowizer Zeitung.—Катовіце, 1926.—№ 2; Der Oberschlesische Kurier.—1926.—№ 4; Łodzer Volkszeitung.—Лодзь, 1926.—№ 22; Укр. музика.—1938.—№ 1.—С. 14; Прозорківський М. Укр. Наддніпрянський хор Д. Котка // Назустріч.—Львів, 1934.—№ 23; Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії.—К., 1973.—С. 454; Кліш Ю. Володар країни див // Наша культура.—Варшава, 1978.—№ 10; Історія укр. музики.— К., 1992.—С. 550, 587; Дрібнюк Р. Український Наддніпрянський хор Д. Котка // Літопис Борщівщини.—Борщів, 1994.—С. 58—59; Антонович М. Дмитро Котко в Малій Духовній Семінарії у Львові // Бібліографія Українознавства.—Вип. 2.—Львів, 1994.—С. 46—55; Картух Юлія. Дмитро Котко: Документальний спогад (рукоп.).—Ст. Самбір, 1992 (зберігається в укладача).

КРИВЕНЬКИЙ Степан (нар. 6 квітня 1941, с. Вільхівка Горохівського р-ну Волин. обл. — пом. 15 вересня 1992, Луцьк) — концертмайстер і диригент. Закінчив хоровий відділ Луцького культурно-освітнього училища (1966). Працював концертмайстером чол. хорової капели Горохівського Будинку культури (1961—1973), художнім керівником Засл. самодіяльного нар. хору „Хлібодар" (с. Вільхівка Горохів. р-ну) і за сумісництвом диригентом хору медпрацівників Горохова (1974—1990).

Твори: автор слів та музики пісень з ф-но: „Волинь моя", „Мої ясени", „Вісімнадцята весна", „Дві лебідки", „Летять над світом журавлі", „Червона калина", „Полісяночка", „А мак цвіте", „Давно розвіялися дими", „Вишиванка" та ін.; пісня „Надія" на сл. Л. Українки.

Обробки народних пісень для хорів Волині.

Дискографія: Платівка різних авторів і виконавців „Волинська область: „Мої ясени", сл. і музика С. Кривенького, виконує чол. вокальний квартет: Корецький, Кривенький, Ємчик, Лукашевич. Фірма „Мелодия" (Москва).— ЗЗГД 000711/12.

Бібл.: Левчук З. „Полудневе проміння життя" // Горохівський вісник (Горохів).—1991.—17 квіт.; Органістий Л. Пісенне півстоліття митця // Радянська Волинь.—1991.—30 трав.; Криштальський А. Гірка зоря С. Кривенького // Народна трибуна (Луцьк).—1993.—10 лют.; Боярчук П. Пам'ятник автору пісні „Волинь моя" // Волинь (Луцьк).—1994.—3 берез.

КРИЖАНІВСЬКИЙ Богдан (нар. 24 серпня 1894, Львів — пом. 20 квітня 1955, Чернівці, похований на Центральному цвинтарі) — театральний диригент, композитор, педагог, засл. артист України (з 1943). Брат артиста С. Крижанівського, чоловік артистки Надії Пилипенко. Закінчив Львівську гімназію. У юності вчився у матері гри на фортепіано й віолончелі. Зі старших класів гімназії почав навчання (клас фортепіано і скрипки) у Вищому музичному інституті у Львові (1910—1916), тоді ж робив спроби в композиції: написав пісні, романси. У 1916—1918 рр. продовжував навчатися (клас теорії і композиції) у Віденській консерваторії. Працював диригентом, завідувачем муз. частини „Нового Львівського театру" (1919—1920), Драматичного театру ім. І. Франка (Вінниця,

Харків, 1920—1923), очолював у Чернігові Хорову капелу ім. М. Леонтовича (1924—1926). Працював у музичній школі, у театрі „Березіль" (1926—1930, 1934—1945), у Харківській музкомедії та педагогом Музично-драматичного інституту; у Театрі опери і балету Ташкента (1931—1932), Владивостока (1932—1934). З 1945 р. працював у Чернівцях педагогом і директором музичного училища, диригентом театру, організатором хорової капели „Буковина" і симфонічного оркестру. Наприкінці життя був методистом музичного театру Будинку народної творчости (очолював курси керівників музичних колективів, збирав фольклор, робив обробки народних пісень).

Твори: автор музичних комедій — „Мікадо" Саллівена, переробка лібрето М. Йогансена й О. Вишні (1927), „Король з невидимого острова", лібрето Б. Болобана (1930), „Із-за гори кам'яної" (1930—1931), у співавт. з С. Тартаковським осучаснив оперету „Гейша" Джонсона (доповнено вокальні і танцювальні номери); переробив із П. Демуцьким оперету „Холопка" Стрельникова.

Музика до кінофільмів: „Земля", екранізація повісті О. Кобилянської.— Київ, кіностудія ім. О. Довженка, 1954. Режисери А. Бучма та І. Швачко; музика Б. Крижанівського і В. Гомоляки; „Поблизу Диканьки", „Над Дніпром", „Чорний барон".

Музика до драматичних вистав:

„Весілля Фігаро" Бомарше (1920), „Змова Фієско в Генуї" Шіллера (1928), „Пан де Пурсоньяк" Мольєра (1930), „Криголам" Мізюна (1934), „Дай серцю волю..." Кропивницького (1936), „Земля" Вірти (1938), „Назар Стодоля" Шевченка і „Богдан Хмельницький" Корнійчука (1939), „Романтики" Ростана (1940), „Талант" Старицького, „Марія Тюдор" Гюго (1941); у Театрі ім. М. Заньковецької — „Олекса Довбуш" Первомайського (1941, 1947); у Чернівецькому — „Земля" за О. Кобилянською, „Любов і дружба", „Лукіян Кобилиця" Мізюна та ін. Писав пісні для кінофільмів.

Пісні та романси для голосу з ф-но:

„Хто там опівночі по лісі блукає", сл. Л. Первомайського (1940), „Ой у саду", „Над річкою", „Ще не щезла осінь" — усі на сл. П. Амвросій (1948—1952), „Ой шуміть, смереки", сл. О. Радченка та ін.

Вокально-інструментальна композиція „Данило Галицький" за поемою М. Бажана (виконана у Львові 1946 р. під диригуванням автора і М. Колесси за участю хору „Трембіта", симфонічного оркестру філармонії, духового оркестру та солістів львівської Опери).

Сюїта на буковинські народні мелодії; два концерти для ф-но та ін. Видав „Збірник народних пісень" (1923). Обробки народних пісень Буковини: „Коломийки", „Гей, наливайте повнії чари", „Шкода, мамцю, шкода" та ін.

Бібл.: Появився „Збірник народних пісень" Б. Крижанівського // Діло.—1923.—18 квіт.; Музична література 1917—1965. Бібл. довідник.—Харків, 1966.—С. 73, 88, 302, 325, 348; Мистецтво франківців.—К., 1970.—С. 167—170; Горбенко А. Харківський театр ім. Т. Шевченка.—К., 1979.—С. 190—192; Селезінко В. Золотої нитки не загубіть: Нарис про Б. Крижанівського // Культура і життя.—1991.—9 квіт.; „Данило Галицький у Львові // Михальчишин Я. З музикою крізь життя.—Львів, 1992.—С. 41—45; Історія укр. музики.—К., 1992.—Т. 4.—С. 266, 280, 382, 475, 476.

КРИНИЦЬКА Марія (нар. 1878, Львів — пом. 8 грудня 1937, Львів) — піаністка і педагог. Закінчила 1901 р. Віденську консерваторію (клас фортепіано). Працювала професором класу фортепіано та музичної педагогіки у Вищому музичному інституті ім. Лисенка у Львові (1903—1935). Брала участь у концертах Львова. Була талановитим педагогом. Серед її учнів: композитори і диригенти Н. Нижанківський, М. Колесса, Л. Туркевич, піаністка і співачка О. Бандрівська, музикознавець З. Лисько, піаністи М. Байлова, О. Бірецька, Б. Дрималик, О. Лагодинська, О. Шухевич, Ол. Яцишин.

Бібл.: Волошин М. Вищий музичний інститут у Львові. Ілюстр. муз. календар.—Львів, 1904.—С. 105; Барвінський В. Марія Криницька (некролог) // Українська музика.—1938.—№ 1.—С. 16.

КРИХ Юрій (нар. 22 березня 1907, с. Рогузьке Томашівського повіту на Холмщині (тепер Польща) — пом. 22 лютого 1991, Івано-Франківськ) — скрипаль, диригент оркестру і педагог, професор. Навчався у Перемишльській музичній школі. Закінчив 1928 р. відділ скрипки та диригентури у Львівській консерваторії (клас Зимгаймера), там же вдосконалював свою гру і працював асистентом. У 1933—1934 рр. пройшов „вищий курс концертної інтерпретації" у проф. Жака Тібо в Парижі. У 1930—1941 рр. працював у Тернополі у класах скрипки і теоретичних дисциплін у музичних школах ім. М. Лисенка та ім. Ф. Шопена. Постійно мав учнівський струнний квартет або ансамбль, симфонічний оркестр, з яким виступав у концертах хору „Боян" на Шевченківських вечорах. Давав свої сольні концерти як скрипаль у Тернополі, Львові, Чорткові, Перемишлі разом із дружиною, піаністкою Іриною Любич-Крих. Наприкінці 1930-х років був водночас професором музики та диригентом учнівського оркестру (21 особа) Тернопільської гімназії „Рідної школи" та ліцею. Там же (1939—1941) Крих педагог та директор музичної школи. Після арешту і подальших переслідувань німецьким гестапо в 1941 р. виїхав із родиною до Львова, де працював у музичній школі та виступав із сольними концертами. У 1943—1944 рр. успішно здійснив концертне турне по Австрії, Німеччині, Чехії, Франції, Польщі. У його репертуарі були твори Моцарта, Вівальді, Дворжака, Новачека, Паганіні, Сарасате, Шуберта, Барвінського, Людкевича, Москвичева та власні обробки, зокрема „Верховино, світку ти наш", „Чабарашка" Людкевича та народні пісні. Дальша праця Ю. Криха як педагога продовжувалася у Львівській консерваторії на посаді проректора з наукових питань (1944—1950) і Київській (1950—1959), а також на посаді завідувача кафедри музики і співу Івано-Франківського педінституту (1960—1990). Постійно працював із молоддю і очолював струнні ансамблі.

Дискографія: „Чабарашка" С. Людкевича для скрипки. Обробка Ю. Криха. Виконують О. Деркач (скрипка) та І. Поляк (ф-но). Фірма „Мелодія" (1960 р.).—35141.

Твори: обробки для скрипки „Верховино, світку ти наш" Лисенка (1940), „Чабарашка" Людкевича (1941) та ін. Видав посібник „Школа гри на скрипці" (1968, співавтор В. Лупений). Спогади про С. Крушельницьку „Чудова людина і педагог" // Соломія Крушельницька. Спогади.—К., 1978.—С. 298—302; Його спів хотілося слухати без кінця // Модест Менцинський.—Спогади, матеріали, листування.— К., 1995.— С. 73.

Бібл.: Автобіографія та інші документи // Архів Вищого Муз. ін-ту у Львові, особова справа; Концерти Ю. Криха у Львові // Львів. вісті.—1943.—6 берез.; Наші дні (Львів).—1943.— № 1.—С. 13; Березовський В. Юрій Крих у Чорткові // Львів. вісті.—1943.—17 січ.; Медведик П. Юрій Крих // Укр. гімназія у Тернополі.—„Тернопіль", 1993.—С. 46, з додатком нот „Чабарашки".

КРУШЕЛЬНИЦЬКИЙ Антін (нар. 1866, містечко Козова Терноп. обл. — пом. 1895, Львів, похований на Янівському цвинтарі) — співак (бас), диригент, видавець, збирач фольклору. Брат співачок Ганни і Соломії Крушельницьких. Навчався у Тернопільській і Львівській гімназіях. Основи музичної грамоти та гри на фортепіано засвоїв від батька й О. Нижанківського. Учасник артистичної концертної мандрівки студентів по Галичині та Буковині, очолюваної О. Нижанківським (1885, 1889). Співак хору „Львівського Бояна" у 1891—1893 рр., його черговий диригент (1892—1893). Входив у 1885—1886 рр. до складу редколегії видавництва „Бібліотека музикальна" у Львові (з О. Нижанківським, К. Студинським, Й. Партицьким). Вони здійснили близько 20 випусків творів М. Вербицького, А. Вах-

нянина, С. Воробкевича, О. Нижанківського, М. Кумановського, Є. Купчинського, Т. Топольницького та ін., серед них „Вечерниці" Ніщинського і вперше „Боже Великий, Єдиний" Лисенка.

Твори: Опублікував 4 народні пісні і 5 коломийок з мелодіями в I—VI зошитах зб. „Русько-народні галицькі мелодії" П. Бажанського (Львів, 1905—1912).

Бібл.: Волошин М. „Львівський Боян" // Ілюстр. муз. календар.—Львів, 1904; Студинський К. Наставник галицької молоді // М. Лисенко у спогадах сучасників.— К., 1968.—С. 430—433; Медведик П. Пісні Соломіїного краю // Народні пісні з села С. Крушельницької.— Тернопіль, 1993.—С. 3—18, 183—187; його ж. „Бібліотека музикальна"// Мистецтво України: Енциклопедія.—1995.—С. 198; Протоколи редакції вид-ва „Бібліотека музикальна" за 1885—1886 рр. // ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 2803.

КУДРИК Борис (нар. 10 червня 1897, м. Рогатин, Івано-Франк. обл. — пом. 29 березня 1952, табір Потьма, Мордовія) — композитор, диригент, піаніст, педагог, доктор музикознавства. Закінчив 7 класів гімназії у Рогатині, а 8-й у Відні, куди переїхали батьки. У 1915—1918 рр. навчався на філософському факультеті Віденського університету (нім. філологія та загальна історія) і водночас у Віденській музичній академії (у проф. Є. Мандичевського). Працював учителем музики Рогатинської української гімназії (1920—1926). Підтримував зв'язки з М. Гайворонським у Львові, компонував свої твори, брав участь як піаніст у музичному житті. У 1926—1939 рр. — викладач історії музики та теоретичних предметів у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові. Тоді ж завершив свою музикознавчу освіту у Львівському університеті у проф. історії музики А. Хибінського. 20 грудня 1932 р. захистив докторську дисертацію на тему „Історія української музики в Галичині 1829—1873". З 1933 р. викладав курс історії церковної музики в Богословській академії у Львові, сформував церковно-музичну бібліотеку, часто виступав як лектор-музикознавець, працював секретарем новоствореної Комісії музикознавства НТШ, співпрацював у редакції журналу „Українська музика", був членом СУПРОМу. У 1920—1930-ті роки багато виступав як піаніст-акомпаніатор хору, оркестру і співаків у Рогатині, Львові, Перемишлі, зокрема на концертах „Бояна", „Бандуриста", „Сурми". За свідченням віолончеліста О. Березовського, Кудрик був феноменальним імпровізатором. Акомпануючи на концерті солістові, він настільки захоплювався музикою, що давав волю фантазії і тим збагачував виконавство. Починаючи з 1923 р., плідно працював як композитор у чотирьох жанрах: писав солоспіви, хори, церковну музику і камерно-інструментальні твори. Його Соната ля мінор для скрипки з фортепіано була нагороджена 1932 р. на конкурсі секції „Об'єднання українських організацій в Америці". Відомий скрипаль-віртуоз Р. Придаткевич увів цю сонату до свого репертуару. Про цей твір Кудрика газета „Свобода" (США, 1934, 11 черв.) писала: „Твір цей написаний свіжо і є одним з кращих творів, які вийшли в останніх часах з рук українських композиторів". Борис Кудрик належить до „репертуарних" композиторів, чиї твори протягом 1920—1940-х років виконували в концертах багатьох міст і сіл Галичини. У рецензії на авторський концерт творів Кудрика (Діло.— 1927.— 25 берез.) В. Барвінський відзначав: „Львів одержав тепер щирого працівника на нашій убогій музичній ниві... Вже тепер можна ствердити серйозність його праці, далеку від такого частого в нас дилетантизму, бо основану на глибокому музичному знанню".

Плідно працював Б. Кудрик на ниві музикознавства і критики. Поряд з його працями про композиторів Вербицького, Лаврівського, Воробкевича, Баха, Брамса, Гайдна, Керубіні і Россіні вагомим є його „Огляд історії української церковної музики". У 1939—1944 рр. Кудрик був професором Консерваторії у Львові, у 1942—1944 рр. писав музику до вистав Львівського театру, співпрацював із розважально-гумористичним Театром малих форм „Веселий Львів" (аранжував музику для окремих номерів і писав твори для його малого оркестру). Брав участь у музичному житті як лектор і піаніст, писав нові твори. З театром „Веселий Львів" Кудрик навесні 1944 р. виїхав до Відня, мав намір повернутися на рідну землю. 1945 р. був арештований енкаведистами, кинутий до львівської тюрми, а звідти вивезений в табори Мордовії. Там, у Потьмі, перебував деякий час із засланим туди композитором В. Барвінським. На засланні Кудрик написав симфонії, твори для фортепіано (сонати, фугети, токати, пассоналії, мотети). Твір „Рондо" (17. VI. 1950) присвятив матері. Після його смерти частину тих „тюремних" творів В. Барвінський привіз до Львова.

Твори: Для міш. хору: „Вечірня година", сл. Л. Українки (1923); „Гримить!", сл. І. Франка (1926), „В садочку", сл. О. Олеся (1926), „Поетова доля", сл. Ю. Федьковича (1934), „Ненаситець", сл. Т. Шевченка (1930), „Гей, дрожіть", „Ми курінь той пробоєвий" — пісні кооператорів, сл. А. Курдидика (1934), „Вибір гетьмана", сл. Т. Шевченка (1935), „До „Зорі галицької", сл. М. Устияновича (1936), „Весна", сл. Я. Головацького (1937), „Рій і Трутень", байка М. Устияновича (1937), „Великий єсть Бог", сл. М. Шашкевича (кантатного типу), 1937; „Шлях мільйонів", сл. А. Курдидика (1938), „При шелесті стягів і лент", сл. У. Кравченко (1938), „Блажен муж", сл. Т. Шевченка (1938), „За рідний край", сл. Р. Купчинського (1938), „Наша славна Україна", сл. В. Самійленка.

Для жіночого хору: „Вечірня година" для голосу (сопрано) і жін. хору, сл. Л. Українки (1923), „Якби мені черевики", сл. Т. Шевченка (1923), „Думи мої", сл. Т. Шевченка (1934), „Псалом 132", сл. Т. Шевченка, „Похід" (1938), „Хор мавок", „Народний гимн" з ф-но.

Для чол. хору: „Вперше я тужу за тобою" (1927), „Як мило згадати", сл. М. Шашкевича (1936), „До старого Галича", сл. М. Шашкевича (1936), „Вільна Україна", сл. Ю. Шкрумеляка (1939), „Кооперативний гимн" (1930—1931).

Обробка народних гаївок для міш. хору: „Заєньку", „Зельман", „Через Дунай глибокий".

Церковна музика: „Панахида", присвячена пам'яті А. Вахнянина (1928), „Хваліть, діти, Господа" (1934), Мотет „Блажен муж", сл. Т. Шевченка, для міш. хору; „Із псалмів Давидових" до 930-річчя хрещення Руси-України (1938), „Пасли пастирі": почаївський кант XVII ст. для міш. хору (1938), Служба Божа для чол. хору; „Гимн католицької молоді", кант „Хрещення княгині Ольги", „Під твою милість", пісні на тексти псалмів „Господь — твердиня моя", „Вічна пам'ять" для жін. хору; „В Вифлеємі-граді" для міш. хору.

Солоспіви: „Чим живе пісня", сл. І. Франка, „Ой що в полі за димове?", сл. І. Франка, „Ой розпущу же я мрії", „Чорні очі палкі" — усі 1918 р., Рогатин; „Бувайте здорові, гори барвінкові", „Дав Господь навесні", „Дивний сум і туга", „Часом на проході весною", „Часом у вечірню годину" — усі солоспіви з ф-но на сл. Б. Лепкого (Рогатин, 1923); „Весна", сл. Я. Головацького (1937), „Утоптала стежечку", сл. Т. Шевченка, „Сон", сл. О. Маковея, „Спать мені хочеться", „Шуміла ліщина", „Кулик".

Камерно-інструментальні твори: струнний квартет для скрипки, віолончелі і ф-но; Скрипкова соната ля мінор для скрипки і ф-но (1932), чотири Сонати для скрипки; Соната для віолончелі, „Мале капрічіо", присвячене О. Луцькому (1932); „Малий скрипаль" — п'єси для скрипки; Зб. народних пісень: Дитячі транскрипції (21 укр. мелодія) для трьох скрипок у легкому укладі — для „Рідної школи" (Львів, 1930-ті); „Козацька маршова" з XVIII ст. у легкому укладі для трьох скрипок; „Жаль" — старовинна мелодія у легкому укладі для трьох скрипок.

Для ф-но: Фортепіанне тріо; три сонати, рондо, концерт для ф-но „Хрещення України"; п'єси на тему „На старогалицьку ноту", варіації для ф-но на дві руки на тему „Їхав козак за Дунай" (1927); прелюдії, інтермеццо.

Для оркестру: для трубки з оркестром „Коломийки" (1937), „Козачок" (1937), „Просвітянська святкова увертюра" (1937); для малого оркестру „Марш кубанських козаків" (1937), „Перший запорізький марш", „Цяпка-марш"; народні пісні „Гей, гук, мати, гук", „Гей, не дивуйтесь, добрії люди".

Обробки, переклади стрілецьких та інших пісень різних авторів: група „Схід", муз. і сл. Л. Лепкого для чол. хору; гимн Коша („За сімома десь горами", муз. А. Баландюка, сл. А. Лотоцького для чол. хору; „Ой там зажурились", сл. і муз. Р. Купчинського для чол. хору; „Заквітчали дівчатонька", муз. і сл. Р. Купчинського; „Маєва нічка", муз. і сл. Л. Лепкого для міш. хору — усі опубліковані у „Великому співанику" „Червоної Калини" (Львів, 1937); аранжував першу частину кантати М. Лисенка „Радуйся, ниво неполитая", сл. Т. Шевченка для акапельного хору; опрацював фортепіанні партії до твору „Не хиляйте вниз прапора" В. Безкоровайного, сл. Б. Лепкого; „Біду собі купила", обробка пісні Б. Вахнянина, переклад для міш. хору. Обробки народних пісень: „Гей, не дивуйте", „Гей, гук, мати, гук" для малого оркестру. Частина музичних творів Б. Кудрика є у ЛНБ, ВР.— Ф. 163, спр. 62/1—62/27.

Музика Б. Кудрика до вистав Львівського театру: „Ніч під Івана Купала" Старицького, режисер О. Яковлів, дириґент Я. Вощак (сезон 1941/42 рр.), „Камінний господар" Л. Українки, реж. Й. Гірняк, дириґент Я. Барнич (1942), „Облога" — драм. поема Ю. Коссака, реж. Й. Гірняк, дириґент Я. Вощак (1944), „Хитра вдовичка" Ґольдоні, реж. Й. Гірняк, дириґент Я. Барнич, „Самодури" Ґольдоні, реж. Й. Гірняк (1943).

Музикознавчі праці: Українська народна пісня і всесвітня музика. — Львів, 1927; Огляд історії української церковної музики.—Львів, 1937; Йосиф Гайдн // Дзвони.— 1932.— № 7—8.—С. 553—560; Йоганес Брамс // Дзвони.— 1933.— № 8—9.— С. 395—399; Гендель і Бах // Дзвони.— 1935.— № 5.— С. 250—256; Сидір Воробкевич — музик // Життя і знання.—1936.—№ 5.—С. 168; Перший творець національної опери [Карл Марія Вебер] // Життя і знання.—1936.—№ 12.—С. 349—350; Доба старовинного українського т. зв. „партесного" співу // Богослов'я.—1937.—Т. 15.—Кн. 1.—С. 1—18; Українські народні пісні в хоровій обробці наших композиторів // Життя і знання.—1937.—№ 10.—С. 293—294; „Кріпись, народе, кріпись": враження співучасника з урочистости відслонення пам'ятника о. Віктора Матюка в Карові // Дзвони.—1937.—№ 10.—С. 397—401; Чужі впливи в українській музичній культурі // Українська музика.—1937.—№ 5.—С. 65—67; Поезія Шевченка в музиці // Життя і знання.—1938.—№ 3.—С. 67—68; Відносини укр. поетів і письменників до музики // Життя і знання.—1938.—№ 7—8.—С. 229—230; Участь духовенства в галицько-українській музичній культурі // Богословія.—1938.—Т. 16, кн. 4.—С. 208—214; Дещо про оперу // Життя і знання.—1938.—№ 12.—С. 350—352; Два італійські музичні драматурги [Россіні і Керубіні] // Наші дні.—1942.—№ 5.—С. 10.

Рецензії: Концерт 25-річчя Музичного т-ва ім. М. Лисенка // Діло. — 1928.— № 286; „Кармен Бізе" // Львівські вісті.—1942.—21 берез. та ін.

Бібл.: Маршові пісні в гармонізації Б. Кудрика. В-во Інституту нар. творчости.— Львів, 1943; Білинський А. В концтаборах.—Мюнхен, 1961.—С. 352; Кудрик Борис // Енциклопедія Українознавства.—Париж; Нью-Йорк, 1962.—Т. 4.—С. 1224; Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії.—К., 1973.— С. 228; Бернат Г., Ямпольский И. Кто писал о музыке: Био-библиографический словарь.—М., 1974.—Т. 2.— С. 101; Дитиняк М. Укр. композитори: Біо-бібліографічний довідник.—Едмонтон, 1986.—С. 76; Витвицький В. Життєвий шлях Б. Кудрика // Бібліограф. українознавства.—Львів, 1994.—Вип. 2.— С. 68—74; Ясиновський Ю. Від редактора: [творчий шлях Б. Кудрика] // Кудрик Б. Огляд історії укр. церковної музики (перевидання). — Львів, 1995.— С. 3—5.

КУПЧИНСЬКИЙ Роман (нар. 24 вересня 1894, с. Розгадів Зборівського р-ну Терноп. обл. — пом. 10 листопада 1976, м. Оссінґ біля Нью-Йорку, США) — поет, композитор, прозаїк, журналіст, критик. Писав фейлетони під псевдонімами „Галактіон Чіпка", „Мусій Гак", „Мирон Доля", „Тойсам, Зиз". Родич музиків Євгена та Тадея Купчинських.

Дитинство і юність Р. Купчинського минули в родині священика в селі Кадлубиськах, нині Бродівського р-ну на Львівщині, куди він переїхав ще дитиною 1896 р. Закінчив 1913 р. Перемишльську гімназію, в якій здобув знання з музики, співав у хорі (учителі музики і дириґенти учнівських хорів Клим Вахнянин і Теодор Пасічинський). На гімназійних Шевченківських концертах у Перемишлі Р. Купчинський співав у хорі, читав поезії „Мені однаково", „Кавказ", „Лічу в неволі" Т. Шевченка. Навчання у Львівській духовній семінарії перервала Перша світова війна. Вступив добровольцем до леґіону Українських Січових Стрільців, згодом у лавах УГА брав активну участь у визвольних змаганнях за волю і державність України (1914—1920). Крім участі в бойових операціях, пра-

цював у прифронтовій Пресовій Квартирі Української Армії разом із молодими тоді композиторами Л. Лепким, М. Гайворонським, І. Баландюком та поетами-піснярами А. Лотоцьким, О. Бабієм, В. Бобинським, Ю. Назараком, Ю. Шкрумеляком. Про творчу діяльність друзів у Пресовій Квартирі та історію своїх пісень Р. Купчинський опублікував статтю „Стрілецька пісня“ (1934), в якій, зокрема, згадував: „Рушили з Карпат, перейшли стрільці через Галичину, весь час у боях, і спинились над Стрипою. Села Тудинка, Соснів, Вівся, Новосілка гостили довгий час стрільців, бо фронт над Стрипою стояв більше як півроку. В тім часі прийшов до стрільців із 55-го полку Лев Лепкий і збільшив гурт стрілецьких „піснярів“. Тоді постало чи не найбільше стрілецьких пісень, бо були до того пригожі обставини, М. Гайворонського: „Пройшли гори, пройшли доли“, „Їхав стрілець на війноньку“ (з моїми словами), „Нема в світі кращих хлопців“, „Йде січове військо“; Левка Лепкого „Коби скорше з гір Карпатів“, „Ой видно село“; Р. Купчинського „Ой шумить, шумить“ і друга частина „Дівчино-рибчино“.

Першою піснею Р. Купчинського була „Ой там при долині“, складена в Карпатах 1915 р. і присвячена загиблому десятникові Луцику. Після закінчення війни Купчинський був інтернований поляками в таборі Тухоля (1920—1921). Повернувся на волю і навчався на філології Віденського і Львівського українського таємного університетів. Працював у Львові в редакції „Діла“ (1924—1939), видавав з В. Бобинським та П. Ковжуном журнал „Митуса“. У 1920—1930-х роках друкував свої поезії, пісні, гумористично-сатиричні фейлетони, воєнні спомини, статті в „Ділі“, „Неділі“, „Літературно-науковому віснику“, „Дзвонах“, „Нових шляхах“, „Календарі „Червоної Калини“, у журналі „Назустріч“, „Світ“, „Ілюстровані вісті“ під своїм прізвищем та псевдонімами. У 1934—1939 рр. був головою Товариства письменників та журналістів ім. І. Франка у Львові. Еміґрував до Кракова (1939—1944), Німеччини (1944—1952), а згодом у США. На еміґрації працював у газеті „Свобода“ (1952—1954), створив мелодії нових пісень. Купчинський є автором багатьох маршово-похідних, обозних, ритуальних, ліричних, жартівливих стрілецьких пісень (текстів і мелодій до них). 12 із них стали широко популярними в домашньому побуті та концертному житті солістів і хорів. Твори Р. Купчинського позначені романтичним чаром. Б. Лепкий в антології „Струни“ (1922) писав: „Щире чуття і гарний вислів надають його творам великої принади. Він ніколи не силується словом, як другі, не наслідує чужих форм, не гонить за верхніми ефектами — пише, що серце диктує“.

Виконавцями пісень Р. Купчинського були співаки О. Бандрівська, М. Сабат-Свірська, М. Старицький, В. Тисяк, хори Д. Котка, „Бандурист“, „Сурма“, „Боян“, українські хори зарубіжжя та всі сільські хори Галичини, Волині й Буковини. У рідному селі Розгадові відкрито музей (1991) і споруджено пам'ятник Р. Купчинському (1992).

Твори: стрілецькі пісні — „Ой там при долині“, пісня-реквієм за мотивом нар. мелодії, 1915 р., присвячена загиблому десятникові УСС Луцикові; „Заквітчали дівчатонька стрільцеві могилу“, 1916, присвячена загиблому на Лисоні підхорунжому Мальованому; „Гей там, у Вільхівці“, жовт. 1916, Потутори, присвячена хорунжому Ф. Чернику, співавтор мелодії Л. Лепкий; „Чи я тебе не любив?“, 1917; „Як з Бережан до Кадри“, жовт., 1916, створена під час переїзду січових стрільців із Бережан до Коша над Дністром. Прототипом закоханого Осипа є хорунжий Осип Теліщак. Мелодія, як вказує автор, складена за народним мотивом; „Ой шумить, шумить“ (мел. Р. Купчинського), 2-га частина „Дівчино-рибчино“

(створена Л. Лепким). Виникла 1916 р. у Тудинці над Стрипою, за народними мотивами; „Ой чого ж ти зажурився“, 1917 р.; „Готуй мені збрую“, берез., 1917, при виході двох куренів із вишколу в Розвадові, біля Стрия до фронту під Бережани; „За рідний край“. Текст створено під час вишколу УСС у Коші над Дністром, 1917, мелодія — 1919 р.; „Не сміє бути в нас страху“, 1917, у Розвадові, біля Миколаєва під час вишколу УСС у Коші над Дністром, де серед вояків було засноване Братство лицарів Залізної Остроги. Прийом до лицарства та його засідання починалися цією ритуальною піснею-маршем; „Вдаряй мечем!“, 1917. Під час вишколу УСС у Коші в Розвадові, створена для обряду прийняття до Братства лицарів Залізної Остроги; „За твої, дівчино, личенька пишні“, 1917 р., с. Рудники над Дністром; „Човен хитається серед води“, весна 1917 р., с. Куропатники біля Бережан; „Пише стара мати“, 1917 р., с. Конюхи біля Бережан; „Накрила нічка“, нотатка автора: „Пісня „Накрила нічка“ зложена по бою під Конюхами в пам'ять поручника Осипа Яримовича, який при кінці червня 1917 р. погиб під час т. зв. офензиви Керенського; „Пиймо, друзі!“, 1918; „Зажурились галичанки“ і „За Збруч, за Збруч“, нотатка автора: „Виїзд на Велику Україну за Гетьманату в 1918 р. відбився у цій пісні, згармонізована 1918 р. М. Леонтовичем; „Мав я раз дівчиноньку чепурненьку“, с. Грузьке на Херсонщині, 1918 р.; „Як стрільці йшли з України“.— Чернівці, жовтень, 1918 р., після повороту УСС із Херсонщини; „Ой та зажурились стрільці січовії“, Руські фільварки коло Кам'янця-Подільського, серпень 1919 р.; „Із-за гори високої“, спільно з Л. Лепким (1919); „Ірчик“, Чернятин біля Жмеринки, 1919 або 1920 р., присвячено А. Баб'юку (Мирославові Ірчану) (Прообразом Ірчика була вродлива гімназистка Ірка Стромецька); „Ой люлі, люлі“, 1919, присвята М. Ірчану; „Ми йдемо в бій“ (1919). На ті ж слова Купчинського ще склав мелодію М. Гайворонський; „Наддністряночка“. Балта, 1920 р.; „За здоров'я, славне отамання“. Балта, 1920, запозичена мелодія з пісні „Як засядем, браття, коло чари“; „Бодріться, брати-галичани!“ Київ, 1920, під час епідемії тифу, який косив ряди січових стрільців; „Засумуй, трембіто!“, пісня про лихоліття УГА в т. зв. „чотирикутнику смерти“, Київ, 1920, іншу мелодію до цих слів Купчинського створив Н. Нижанківський (Відень, 1922).

Пісні 1920—1938 рр.: „Лети, моя думо“, Тухоля (Польща, 1920—1921); „Ми по таборах і тюрмах“. Львів, в'язниця Бригідки, 1921; „Чарка до чарки“ (мисливська), 1928; „Відслони віконечко“, гумористична серенада, Черче, 1930 або 1931; „Ставайте, браття, у ряди“, пісня кооператорів, Львів, 1931; „Чубик-любчик“, Черче, 1932 або 1934; „Щастя-долі“, 1934; „Батьківська земле“, Львів, 1935, мелодія запозичена з нар. пісні „Ой не дивуйте“; „Гей, чи чуєш, брате мій“, Львів, 1930 — є у гармонізації Я. Ярославенка; „Гей у соняшні простори“, Львів, 1933—1934 р. або 1937 р.; „Два Черча, або Ходи, ходи, кохана“, 1930—1931; „Пусти мене, мамо, до табору“, сл. М. Підгірянки, Львів, 1938; „Рідна „Просвіто“, Львів, 1938; „Підганяйте, хлопці, коней“, 1937 або 1938; „Вже ясний світ“, Львів, 1937 або 1938.

Твори, написані у Кракові в 1939—1943 рр.: „Сплять отари“, 1939—1940; „Машерують добровольці“, 1941; „Будь, Україно!“, 1943; „Серденько, глянь мені в очі“, сл. І. Писанка (псевд.), 1942; „Ой гори мої, гори“, 1943, мелодія на лемківський мотив; „Чи то грім гримить“, 1943.

Твори, написані в Німеччині, переважно в Мюнхені, 1944—1949: „Перейшли ми річку Збруч“, 1944—1945, „У високій Чорногорі“, 1946—1948; „Мати доню раз питалася“, 1946, 1947: „Гей, зелені, наші рідні бори“ (лісницька), 1947: „Гей, мандрують пластуни“, 1947; „Гей, ми бурлаки, бурлаки“, 1947; „Ми бурлаки як один“, 1947; „Чи знаєш ти?“, 1947.

Твори написані на еміґрації у США і Канаді 1949—1965: „Постріли замовкли“, 1950; „Розігнала доля нас по світі“, Нью-Йорк, 1951; „Згасло сонце“, Нью-Йорк, 1955—1956; „Там, у старому Краю“, 1955 або 1956; „Розлетілись мрії мої“, Нью-Йорк, 1958 або 1959; „Отці духовні“, Едмонтон, Канада, 1960; „Гусонька та лебідоньки“, Нью-Йорк, 1960; „Як ішли ми в мандрівку світами“, Нью-Йорк; „Ви життя своє дали“ (похоронна), Нью-Йорк, 1964 або 1965, сл. Р. Купчинського, мел. лірницька; „Ви за свободу гинули“, Нью-Йорк, 1965; „Сильні м'язи“, Нью-Йорк, 1965; „У Різдво“, Нью-Йорк, музична обробка, записана на платівку п. н. „Співайте разом з нами“.

Церковні пісні: „Боже Великий, творче Всесвіту“, сл. і муз. Р. Купчинського. Молитва-гимн, Львів, 1921; „Народився Христос“, коляда.— Нью-Йорк, 1954; „Діво Маріє!“, Нью-Йорк, 1955 або 1956.

Твори інших композиторів на слова Р. Купчинського: „Їхав стрілець на війноньку“, муз. М. Гайворонського, Тудинка над Стрипою, 1915; обробка М. Леонтовича, 1918; „За рідний край“, муз. М. Гайворонського, 1917; „Дівчино-рибчино“, мел. Л. Лепкого за народ. мотивами, 1916; „Ой зацвила черемшина“, 1917, муз. М. Баландюка для хору. Табір Тухоля на Помор'ю, 1920; „Грай, трембіто“, муз. Н. Нижанківського, солоспів, Львів, поч. 1920-х рр.; „А я буду молитися“, муз. Б. Крижанівського (1920); Р. Купчинський написав текст додаткової дії „У

Селім-Аги" для нової музичної редакції С. Людкевича „Запорожця за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського (Львів, 1935).

Пісні Р. Купчинського обробляли композитори В. Барвінський, Б. Вахнянин, М. Вериківський, Ф. Колесса, М. Гайворонський, Б. Кудрик, Є. Козак, М. Леонтович, З. Лисько, С. Людкевич, П. Козицький, А. Рудницький, Я. Ярославенко. Вони ввійшли до збірників „Великий співаник „Червоної Калини" (Львів, 1937), „Альбом стрілецьких пісень" Б. Вахнянина (Львів, 1937), є у чотирьох випусках стрілецьких пісень видавництва „Сурма" Ярославенка (1920-ті), у зб. „Стрілецькі пісні Р. Купчинського" (Тернопіль, 1990). Повна збірка музичних творів Р. Купчинського „Ми йдемо на бій " (Нью-Йорк, 1977, упорядник І. Соневицький).

Дискографія: „Як стрільці йшли з України", сл. і муз. Р. Купчинського, виконує міш. квартет із бандурами; „Зажурились галичанки", сл. і муз. Р. Купчинського, „Не сміє бути в нас страху", сл. і муз. Р. Купчинського, фірма „Арка".

Бібл.: Шематизм Львівської греко-католицької єпархії.— Львів, 1893, 1894, 1895 рр.; каталог студентів теології Львів. ун-ту // ДАЛО, ф. 26, оп. 15, спр. 1913/14; концертні програми Перемишля 1908—1909 // ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 130; Рудницький А. Українська музика.—Мюнхен, 1963.—С. 36, 78, 137, 144; Федорів Р. Чотири поети з Коша Січових Стрільців.—1989.—Жовт.—№ 5; Подуфалий В. Як з Бережан до Кадри. Стрілецькі пісні Р. Купчинського // Зб. з мелодіями.—Тернопіль, 1990; Стрілецька Голгофа: Спроба антології/Упоряд. Т. Салига.—Львів, 1992.—С. 11—12, 121—146, 384—385; Історія укр. музики.—К., 1992.—Т. 4.—С. 35—39, 56, 568, 575—576; Грущак І. Купчинський Роман // УЛЕ.—К., 1995.—С. 106—107, фото; Купчинський Р. // Українська держ. чоловіча гімназія у Перемишлі.—1895—1995.—Дрогобич, 1995.—С. 184.

ЛАСОВСЬКА-СТАРИЦЬКА Євгенія (нар. 26 лютого 1904, м. Копичинці Терноп. обл. — пом. 11 липня 1968 р., Париж, похована на цвинтарі Баньє) — опереткова і камерна співачка (сопрано). Дружина співака М. Скала-Старицького. Зростала в музичній атмосфері Копичинець і Чорткова серед родини Ласовських і Соневицьких. Закінчила гімназію сестер-василіянок у Львові. Вокальну освіту здобула у Львівській і Варшавській консерваторіях (клас проф. Ч. Заремби).

З великим успіхом співала в театрах Варшави (1930), Бидгоща (1930—1932), Львова (1932—1933), Вільна (1934—1936). Камерна співачка укр. товариств у Львові (1937—1939), солістка Львівського радіо (1939—1942). У сценічній кар'єрі співачки значну роль зіграли Ч. Заремба (у Варшаві), диригенти Л. Туркевич (у Бидгощі) і А. Рудницький (у Львові). На сцені львівської Опери вславилась у партіях Мікаели („Кармен" Бізе), Мюзети („Богема" Пуччіні) та Еврідіки в опереті „Орфей у пеклі" Оффенбаха.

Співала в оперетах партії: Арсени („Циганський барон" Штрауса), Сільви, Графині, Лізи і Графині („Королева чардаша", „Княжна Маріца" і „Циганська любов" Кальмана), Нітуш („Нітуш" Ерве). Скрізь була улюбленицею глядачів, відзначалася високою артистичністю та емоційністю. У 1930-х роках виступала в концертах „Бандуриста" та „Сурми", співала нові твори львівських композиторів.

В. Барвінський у рецензії „Хорові концерти „Львівського Бояна" і „Сурми" („Боян", 1930, № 4—5) відзначав особливості голосу і таланту студентки Є. Ласовської: „Під виглядом голосового матеріялу і видимої музикальности запрезентувалася вона якнайкраще. Є це високий, із феноменальною легкою грою сопран, від природи дуже добре поставлений і легкий для навчання, яке, мабуть, повинно ще піти в напрямі колоратури, хоча й декламаційно-пісенний стиль не буде йому чужий. На всякий випадок — співачка має усякі вальори для оперної кар'єри". 7 квітня 1930 р. у концерті „Сурми" у Львові співала „Горить моє серце" і „Її душа" Лопатинського на слова Л. Українки, „Нестерпимість" Шуберта, „Часами я

тужу“ Кудрика. У концертному репертуарі співачки ще були романси М. Лисенка, Д. Січинського, М. Гайворонського, Я. Галля, С. Монюшка, С. Нев'ядомського, українські і польські народні пісні. У 1930—1942 рр. співала разом із чоловіком у радіоконцертах Львова. Останні її виступи були в оперетах та естраді Відня (1942—1943).

= *Бібл.:* Нижанківська М: Укр. жінки і музика // Назустріч.—1934.—№ 12.—С. 6; Концерт „Сурми“. Співачка Ласовська // Боян (Дрогобич).—1930.—№ 6—7; Ласовська-Старицька Є. у Відні // Львівські вісті.—1943.—12 січ.; Л. Р., Євгенія Ласовська-Старицька (посмертна згадка) // Свобода (Нью-Йорк).—1968.—31 жовт.; Наумович С. Пам'яті великого таланту // Свобода (Нью-Йорк).—1968.— 13 листоп.; Ласовська-Старицька Є. // Залеський О. Мала Укр. Музична Енциклопедія.—Мюнхен, 1971; Ласовська Євгенія // Енциклопедія Українознавства.—Львів, 1994.—Т. 4.—С. 1257; Шалайський В. Міро-Скала — співак з України // Літопис Борщівщини.—Борщів, 1995.—С. 72—75.

ЛЕВАНКОВСЬКИЙ Леонід (нар. 1 січня 1883, Дніпропетровськ — пом. 25 січня 1971, Тернопіль) — театральний дириґент і композитор. З юності (з 1895) займався музикою, освоював гру на різних інструментах, брав участь у мандрівних оркестрах (грав на тромбоні, фортепіано і фісгармонії), згодом закінчив клас дириґування Саратовської консерваторії. Працював музикантом і дириґентом в українських мандрівних трупах Д. Гайдамаки і О. Суходольського (1909—1911, творив також музику до вистав „Майська ніч“ О. Шатковського за М. Гоголем, „Земфіра“, „У владі сатани“ та ін.); дириґент мандрівної російської музкомедії (1912—1921), концертної групи Севастополя (1923—1925); завідувач муз. частини Першого державного театру для дітей та юнацтва в Харкові (1927—1928), написав 1927 р. музику до „Дон-Кіхота“ за М. де Сервантесом (цей театр 1944 р. переведено до Львова як Театр юного глядача); дириґент Харківського театру музкомедії (1929—1932, на сцені цього театру 29. І. 1929 р. відбувся ювілейний вечір з нагоди 35-річчя муз. діяльности Л. Леванковського, ювіляр дириґував у виставі „Запорожець за Дунаєм“: Карась— Д. Гайдамака, Одарка — М. Литвиненко-Вольґемут).

Працював дириґентом Театру музкомедії у Донецьку (1933—1935, ставив з Д. Козачківським спектаклі „Циганський барон“, „Холопка“, „Мартин Рудокоп“); мандрівної оперети в П'ятигорську (1936—1937), Московського театру музкомедії (1946—1954, ставив „Дівочий переполох“ Мілютина та ін.).

У 1955—1966 рр. — завідувач муз. частини Тернопільського муз.-драм. театру, в якому поставлено 17 вистав з його музикою: „У неділю-рано зілля копала“ за О. Кобилянською, „Маруся Чурай“ за М. Старицьким, „Камінний господар“ Л. Українки, „Цвіркун“ Т. Кожушника, „Вотанів меч“ І. Кавалерідзе та ін.

Бібл.: Особова справа Л. Леванковського у фондах Тернопільського муз.-драм. театру; програмка ювілейного вечора 35-річчя муз. діяльности Л. Леванковського, там само; архів Терноп. театру // Держ. архів Терноп. обл.; Перший держав. театр для дітей (режисер Д. Шклярський, режисер-хореограф І. Земнаго, зав. муз. частини Л. Леванковський, худ. Гуменюк // Радянський театр.—К., 1929.—№ 2—3.—С. 79; Медведик П. Репертуар Терноп. муз.-драм. театру 1931—1979 // Корнієнко О. Тернопільський театр ім. Т. Шевченка.—К., 1980.— С. 95—98.

ЛЕВИЦЬКА Галина (псевд. „Оксана П'ятигорська", нар. 23 січня 1901, містечко Порохник Ярославського повіту (тепер Польща) — пом. 13 липня 1949, Львів, похована на Личаківському цвинтарі) — піаністка, педагог, музикознавець. Дружина поета і мистецтвознавця І. Крушельницького. Дитячі та юнацькі роки провела в містечку Сколе. Першою учителькою музики була мати Марія Левицька з родини Вахнянинів. Навчалася два роки в українському Дівочому інституті в Перемишлі, там же співала в хорі М. Данилевича. Закінчила (1920) Музичну академію у Відні (клас ф-но Є. Ляплевича і Ф. Вайґардтена), концертну майстерність удосконалювала в Е. Зауера. Знала 8 європейських мов.

Професор класу ф-но у Філії Вищого музичного інституту у Стрию (1927—1932) і Вищому музичному інституті у Львові (1929—1939); у Львівській консерваторії (1940—1941, 1945—1948), завідувала кафедрою ф-но, була директором музичної школи-десятирічки при Консерваторії. Серед її учнів А. Гнатишин, О. Криштальський, В. Самохвалова, Ю. Новодворський. О. Криштальський у „Спогадах про видатних львівських піаністів" (1992) дав виразну характеристику своєї учительки, зокрема як педагога-новатора і теоретика. „Вона переглянула свої погляди на піанізм і фортепіанну педагогіку. Гра Г. Левицької у цей час відзначалась масштабністю, оркестровою барвистістю. У педагогічних принципах вона рекомендувала високо підняту, зібрану кисть (зап'ясток), гру „від плеча" при особливій активності пальців. Від учнів не вимагала особливого леґато і кантабіле, усі горизонтально-мелодійні лінії були передані мистецькій і дуже точно обдуманій педалізації. Коли у В. Барвінського основою звукодобування на інструменті було „проспівай", то в Г. Левицької було „продзвони". Загальновідомі принципи професора Г. Левицької про значення педалізації як основи звуково-мелодійного звучання інструменту були зібрані в незакінченій докторській дисертації „Основні принципи педалізації".

Поряд із багатогранною педагогічною працею Левицька близько тридцяти років віддала концертній діяльності. Для її сольних виступів характерні широкомасштабність, висока виконавська культура, своєрідна романтична манера гри, багатство репертуару, популяризація творів українських композиторів, участь у традиційних вечорах пам'яти Шевченка, Шашкевича, Франка, Лисенка, Б. Лепкого та в інших історико-культурних ювілеях.

Була організатором і учасником тематичних концертів викладачів Консерваторії як навчально-педагогічного засобу для студентів. З цього приводу А. Рудницький відзначав, що виступи „здібної і амбітної Галі Левицької, її самостійні концерти та їх рівень вирізняли її серед тогочасних учителів Музичного інституту ім. М. Лисенка". Добре слово про неї сказав і В. Барвінський у статті „Маємо нову піаністку" (Назустріч.— 1935.— № 12). Високу похвальну оцінку одержали її концертні виступи у Стрию, Львові, акомпанувала також співакам М. Сабат-Свірській, Д. Бандрівській. Одні з перших її знаменитих сольних концертів відбулися у Львові й Відні 1922 р. Тоді виконувала твори Бетговена, Шопена, Ліста, Барвінського. На цей концерт схвальними рецензіями відгукнулися віденські газети „Neue freie Presse", „Winer Markenblatt", які відзначали „справжню музикальність та вміння переборювати найтрудніші піаністичні завдання". А про її концерт у Празі 1923 року газета „Československe Noviny" писала: „Високоталановита піаністка Г. Левицька, яка запрезентувалася ту-

тешній публіці в залі Сметани, має прекрасні удари і дуже чисту техніку, якою заімпонувала особливо в „Мазепі“ Ф. Ліста“. У 1927 році Г. Левицька одружилася з І. Крушельницьким і стала постійно жити і працювати як педагог у Галичині. Часто виступала з концертами у Львові, Стрию, Тернополі, Перемишлі... Була першим виконавцем окремих творів В. Барвінського, Н. Нижанківського, Р. Сімовича, З. Лиська, М. Колесси, Б. Кудрика, пропаґувала твори наддніпрянців М. Лисенка, П. Козицького, В. Косенка, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького. У 1931—1932 рр. вдосконалювала свою концертну майстерність у німецького піаніста Е. Петрі. Концертувала часто у Львові, Стрию, Відні, Кракові, Варшаві, Києві, Будапешті. Провела цикл концертів німецької класичної музики (твори Баха, сонати Бетговена, Шуберта, Мендельсона, Шумана).

Львівська преса високо оцінювала талант піаністки: „нове слово в музичній інтерпретації та виконавській майстерності“. Газета „Діло“ (січень, 1932) писала про Г. Левицьку: „31 грудня 1931 р. треба записати золотими буквами в історію музичного життя Львова... Піаністка грала всі важкі і складні твори знаменито; їй належиться слава найбільшого признання, найвища похвала“.

Піаніст Р. Савицький у рецензії „Святковий концерт у 25-ліття смерти М. Лисенка“ (Українська музика, 1938, № 1) писав: „Галина Левицька виконала оригінальну фортепіанову композицію Лисенка („Першу рапсодію“), підкреслюючи з повним розумінням усі численні піаністичні цінності твору та надаючи йому своєю музикальністю і добрим ритмом нового, здорового життя“. У 40-х роках грала в концертнім тріо (Г. Левицька — ф-но, І. Ґотфельд — скрипка, П. Пшеничка — віолончель).

Левицька брала участь (у 1940-х роках) як доповідач у багатьох міжвузівських семінарах та наукових конференціях у Львівській, Київській та Санкт-Петербурзькій консерваторіях; у відкритих уроках студентів часто з теоретично-педагогічних проблем, які блискуче демонструвала і стверджувала своєю грою. Залишила деякі праці як теоретик і практик та музичний критик. Треба дивуватися, як вона зуміла втриматися на високому професіоналізмі у всьому, переживши сімейні трагедії: репресії рідних і моральні травми у 1930—1940-х роках. Музичну освіту мали її сестри: Стефа — скрипалька, Марія — віолончелістка, обидві концертували у Львові із сестрою Галиною як знане тріо Левицьких.

Твори: музикознавчі праці, статті — „Українські мотиви у творчості Л.-В. Бетговена“ (рукоп.); „Галина Тимінська-Василашко“ // Назустріч.—1934.—№ 13.—С. 5 та ін.; Микола Лисенко; біографія у 15 новелах. Надрукована під псевдонімом „Оксана П'ятигорська“.—Вид-во НТШ.—Львів, 1938, іл.; перевидана Львів. наук. бібліотекою ім. В. Стефаника, 1997 р. з „Післямовою“ Ксені Колесси.

Рецензії: Леся Деркач — виступ концертний // Назустріч.—1937.—№ 9; „Кавказ“ (з нагоди виконання симфонії-кантати „Кавказ“ С. Людкевича у Львів. оперному театрі) // Наші дні.—1943.—№ 4.

Практично-теоретична праця „Основні принципи педалізації“ (рукопис, 1940-ті); 25-річний ювілей Музичного інституту у Львові // ЦДІА України у Львові, ф. 311, оп. 1, спр. 411, арк. 2—3.

Бібл.: Автобіографія Г. Левицької //Архів Вищого Музичного інституту у Львові. Особова справа, ф. 20—30; рецензії та інформації про концертну діяльність: ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1; Галина Левицька // Назустріч.—1934.—№ 13; Барвінський В. Маємо нову п'яністку // Назустріч.—1935.—№ 12; Концерт укр. фортепіанної музики піаністки Г. Левицької (твори Барвінського, П. Козицького, Косенка, З. Лиська, Н. Нижанківського, С. Людкевича) // Наші дні.—1943.—№ 4; Рудницький А. Українська музика.—Мюнхен, 1963.—С. 181, 287, 356, 357; Крушельницька Л. Рубають ліс: Спогади

галичанки // Дзвін. 1990.—№ 3, 4, 5; Історія укр. музики.—К., 1992.—Т. 4.—С. 555, 558, 571, 588; Криштальський О. Спогади про львівських піаністів // Бібліографія українознавства.— Львів, 1994.—Вип. 2.—С. 60—62; Левицька Галина // Укр. інститут для дівчат у Перемишлі. —Дрогобич, 1995.—С. 114; Щоденник Г. Левицької // Домашній архів п. Л. Крушельницької у Львові.

ЛЕВИЦЬКИЙ Модест (нар. 1873, Скала над Збручем, тепер Скала-Подільська Борщів. р-ну — пом. 1927, Чернівці) — хоровий диригент, співак (баритон), музично-освітній діяч, за фахом юрист. Закінчив юридичний факультет Віденського університету (1898). Основи музичних знань та практичні навики диригування засвоїв від батька, священика і диригента церковно-світського хору в Скалі О. Левицького, а також у приватних студіях під час навчання у Відні. Разом із батьком провадив у 1893—1898 рр. міщанський хор у Скалі, згодом — хор „Просвіти". У цьому хорі довго брали участь адвокат і громадський діяч Михайло Дорундяк, Стефанія Левицька, учительки Марія і Олімпія Вояківські, Григорій та Анастасія Старицькі.

У репертуарі хору, відповідно до річних свят, були церковно-літургійні пісні, канти і молитви до Пресвятої Богородиці, твори М. Лисенка, О. Нижанківського, Д. Січинського на сл. Т. Шевченка, а також твори М. Вербицького, В. Матюка, А. Вахнянина, „Закувала та сива зозуля" П. Ніщинського, народні пісні, колядки, веснянки. Щорічно хор виступав на традиційних концертах Шевченківських і „Просвіти" та вечорницях (М. Левицький на них виступав як соліст).

М. Левицький одержав посаду в Чернівцях і з 1899 р. займав поважне місце в музично-театральному житті Буковини. Стає активним діячем хорового товариства „Буковинський Боян" (1899—1913, співак, диригент, з 1903 р. — голова). Організатор першої на Буковині української музичної школи в Чернівцях (1904—1916), з 1907 р. — її директор і вчитель сольфеджіо. У серпні 1905 р. заснував „Товариство для плекання української пісні, музики і штуки драматичної". „Товариство" утримувало музичну школу, влаштовувало концерти, драматичні вистави, заснувало нотну бібліотеку і розповсюджувало твори українських композиторів. Завдяки М. Левицькому музична школа вже на третьому році своєї діяльности мала понад 40 учнів, які вивчали теорію та історію музики, солоспів, гру на фортепіано і скрипці; ставили концерти для громадськости, зокрема преса відзначала майстерність їх смичкового оркестру. Левицький був одним з організаторів (1920 р.) музично-драматичного т-ва „Буковинський Кобзар".

Від імени громадськости М. Левицький вітав М. Лисенка в Чернівцях (1903, 1904), узяв участь як співак у творчому ювілеї композитора А. Гржімалі, у концерті бандуриста Г. Хоткевича 1906 р. На сторінках газет „Буковина" та „Діло" поміщав рецензії, статті, інформації про культурне життя Чернівців, записи нар. пісень.

Твори: статті, рецензії, інформації (підписані автором: М. Левицький, М. Лев, М. Л., Л.): Концерт питомців Чернів. учительської семінарії: [В пам'ять С. Воробкевича] (рец.) // Буковина.—1906.—26 берез.; Драматична вистава „Суєта" Карпенка-Карого в Чернівцях учасниками „Буковинського Бояна" // Буковина.—1906.—31 берез. та ін.

Бібл.: Звіт діяльности „Просвіти" у Скалі за 1898 р.// ЦДІА України у Львові, ф. 348, оп. 1, спр. 5018; Буковина.—1903.—27 верес., 18 листоп.; 1904.— 24 листоп.; Рух у руських товариствах // Діло.—1896.—№ 19; Діло.—1910.—18 жовт.; Концерт „Буковинського Бояна" в Чернівцях [диригент М. Левицький] // Буковина.—1906.—22 листоп.; Митці України:

Енциклоп. довідник.— К., 1992.—С. 354; Демочко К. „Мистецька Буковина“.—К., 1968.— С. 117—123, 127.

ЛЕПКИЙ Левко (псевд. „Зиз“, „Зазик“, „Льоньо“, „Леле“, „Ле-Ле“, „Л. Л.“, „Оровець“, „Швунґ“; нар. 7 грудня 1888, с. Поручин Бережанського р-ну Терноп. обл. — пом. 28 жовтня 1971, м. Трентон, США) —письменник, композитор, маляр, видавець-упорядник пісенників. Син священика і письменника С. Лепкого (Марка Мурави), брат Б. Лепкого. Дитинство і юність Л. Лепкого минули серед багатого фольклору Опілля — у Поручині й Жукові, неподалік м. Бережан. Закінчив Бережанську гімназію (1909), яка славилася вивченням музики, учнівським хором, концертним життям, інтересами молоді до діяльності міського хору „Боян“, з яким була пов'язана участь композиторів О. Нижанківського, Д. Січинського. Вся родина Лепких була музикальна, особливо талановитою була рідна тітка Л. Лепкого Дарія Глібовицька (1866—1934), піаністка з освітою, учителька музики в Дівочім інституті в Перемишлі (1908—1910). Вона часто бувала в Жукові в Лепких і влаштовувала домашні концерти, заохочувала племінників до музики. Л. Лепкий вчився на теологічному і юридичному факультетах Львівського університету (1909—1914). Він один з організаторів та командир кавалерії Українських Січових Стрільців, згодом УГА, учасник боротьби за волю і державність України (1914—1920); діяльний член Пресової Кватири УСС, в якій працював із Р. Купчинським, М. Гайворонським, А. Лотоцьким, Ю. Шкрумеляком та ін. Тоді, у Пресовій Квартирі, серед боїв, походів, у час перепочинку, у місцях вишколу, у селах і містечках над Дністром, на хуторі Тудинка коло Соснова (тепер Теребовлянського р-ну), були створені Л. Лепким тексти і мелодії широкопопулярних стрілецьких пісень, які стали народними. Першу мелодію пісні „Журавлі“ („Чуєш, брате мій“) на сл. брата Б. Лепкого створив 1914 р.

Після Першої світової війни Л. Лепкий у 1920—1939 рр. плідно працював у Львові. Був директором видавництва „Червона Калина“, яке 1937 р. випустило „Великий співаник „Червоної Калини“ (там надруковано стрілецькі пісні Л. Лепкого в обробці В. Барвінського, Б. Кудрика, З. Лиська, Н. Нижанківського, А. Рудницького, Я. Ярославенка). З 1932 р. належав до літературно-музичного об'єднання „Богема“ (за участю В. Барвінського, В. Балтаровича, Н. Нижанківського, співачок М. Сабат-Свірської, І. Купчинської та ін.), інколи був режисером і художником їх концертів, мінівистав, музично-естрадних картин. Заснував Літературно-мистецький театр „Співомовки“, а 1926 р. — ляльковий мандрівний театр „Вертеп наших днів“. У 1922 р. видав свою сценічну картину-казку для дітей про стрілецьке життя „Сон Івасика“ (з музикою М. Гайворонського поставлена у Львові). У редаґованому ним „Літописі Червоної Калини“ опублікував свої мемуари, в яких знаходимо цінні відомості про культурне життя Галичини першої третини XX ст. У 1940 р. виїхав до Кракова, де редаґував газету „Краківські вісті“. Там же видав (упорядкований ним) пісенник „140 пісень з нотами“ (1940, містить веснянки, гаївки; пісні про кохання, святкові, побутові, козацькі і стрілецькі пісні). З 1944 р. жив на еміґрації в Австрії, а з 1949 р. — у США. Окремі твори Л. Лепкого в концертному репертуарі виконували співаки М. Сабат-Свірська, М. Голинський, М. Маслюк, В. Тисяк, М. Скала-Старицький, М. Байко, Б. Гмиря, Д. Гнатюк. У селі Жукові Бережанського р-ну на Тернопільщині відкрито „Музей



Антін Крушельницький



Євгенія Ласовська-Старицька



Галина
Левицька-Крушельницька



Зеновій Лисько

братів Богдана і Левка Лепких" (1995). Редакцією журналу „Тернопіль" 1992 р. встановлено літ.-мистецьку премію ім. Братів Лепких.

Твори: стрілецькі пісні Л. Лепкого: „Журавлі" („Чуєш, брате мій"), сл. Б. Лепкого. Музика 1914 р. Обробка для чол. хору М. Колесси; „Гей, видно село", сл. і муз. Виникла в Тудинці над Стрипою, Тернопільщина, 1916. Обробка для чол. хору М. Колесси (уперше надрукована у зб. „Сурма", 1922 р.); „Коби скорше з гір Карпатів", сл. і муз. Пісня кінноти УСС, під час походу з Карпат. Обробка для чол. хору М. Колесси; „Маєва нічка", сл. і муз. Написана в Тудинці біля Соснова над Стрипою, 1916 р. Обробка для міш. хору Б. Кудрика; „Гей, там у Вільхівці", сл. і муз. Л. Лепкого та Р. Купчинського, жовтень 1916 р. під с. Потутори біля Бережан. Обробка для міш. хору А. Рудницького; „Бо війна війною", сл. і муз. Маршова обозна пісня. Написана в поході з Бережан до Розвадова, 1916, жовт. Обробка для міш. хору М. Колесси; „І снилося з ночі дівчині", сл. і муз. Обробка для міш. хору З. Лиська; „Кладочка", сл. Б. Лепкого, муз. Л. Лепкого. Обробка для хору З. Лиська; „Казала дівчина", сл. і муз., 1917, обробка для хору З. Лиська; „Колись, дівчино, мила", сл. і муз., 1917, с. Пісочна біля Миколаєва. Обробка для міш. хору В. Барвінського; „Група Схід", сл. і муз. Пісня з часів облоги Львова, с. Куровичі, 1919 р. Обробка для чол. хору Б. Кудрика; „Ми йдем вперед", сл. і муз. Пісня з часів перемоги УСС під Чортковом, червень 1919 р. Обробка для чол. хору З. Лиська; „Хай живе Великий Комтур", сл. Л. Лепкого, мелодія УСС. Обробка для чол. хору Н. Нижанківського (обробки для хорів вищеподаних стрілецьких пісень Л. Лепкого позначено за зб. „Великий співаник „Червоної Калини" за ред. З. Лиська — Львів, 1937).

Романси на слова і мелодії Л. Лепкого: „Ішов відважний гайовий", „Несися мій смутку", „В нічку місячну", „Фіалки сині" (Львів, 1921), „Чи пам'ятаєш ти, стара"; „Прощаюсь, ангеле, з тобою", сл. В. Пачовського, муз. Л. Лепкого; гумористичні пісні: „Горобці" і „Блоха", сл. і муз. Л. Лепкого.

Музика інших композиторів до пісень на сл. Л. Лепкого: „Молоді ми", муз. І. Недільського (1984); гумористичні „Риба з раком" і „Сентимент-темперамент", муз. М. Яреми; Сценічна картина „Сон Івасика" Л. Лепкого, казка для дітей з музикою М. Гайворонського. — Львів, 1922; Я р о с л а в е н к о Я. „Ой видно село" — музично-балетна сценка за мотивами відомих пісень Л. Лепкого і Р. Купчинського для міш. хору, сопрано і ф-но (Львів, 1945. Архів Я. Ярославенка. ЛНБ, ВР.— Ф. 146.— № 18).

Статті: „У чотирикутнику смерти" (передріздвяні спомини з 1919 р. // Літопис Червоної Калини.—Львів, 1930.—№ 2; „Де наші пам'ятники минулого" // Літопис Червоної Калини.—1929.—№ 1; „Ще про стрілецькі пісні" (1962) та ін.

Дискографія: „Чуєш, брате мій", муз. Л. Лепкого, сл. Б. Лепкого:

1. Обробки: Л. Ревуцького — (1), О. Міньківського — (4), К. Стеценка — (5), О. Кошиця — (6) — М. Роменський, ф-но О. Ржецька —13892-3 (1946); Б. Гмиря, капела бандуристів України, худ. кер. О. Міньківський — 29254-5 (1957), Д 033121-2 (1972); Б. Гмиря, капела „Думка", худ. кер. П. Муравський— Д 019989-90 (1967); Б. Гмиря, ф-но Л. Острін — Д 014075 (1964); „Трембіта", худ. кер. П. Муравський — Д 6839-40 (1960); Київська чоловіча хорова капела, худ. кер. С. Дорогий — Д-030967-8 (1971); Укр. нар. хор ім. Верьовки, худ. кер. А. Авдієвський — Д 024383-4 (1968); С 01717-8 (1969), СМ 02733-4 (1971); Д. Гнатюк, оркестр нар. інстр. Всесоюзного радіо, дир. В. Федосеєв — Д 024913-4 (1969); М. Кондратюк, оркестр нар. інстр. Всесоюзного радіо — Д 028433-4 (1970); І. Козловський, дитячий хор — М 40-46095-003 (1984); Хорова капела Д-25899-900 (1969); „Чуєш, брате мій". Обробка-фантазія для оркестру Я. Орлова. Виконує оркестр нар. інструментів Муз. т-ва України. Худ. керів. Я. Орлов. — Д 030965-66 (1971).

2. „Ой видно село". Муз. і слова Л. Лепкого. Співає А. Кікоть (бас). — Д 00011689-90; Стерео 000553-4; Виконує академічна хорова капела України „Думка".— Д 3466-7— всі фірма „Мелодія" (Москва).

3. „Колись, дівчино мила", „І снилося зночі дівчині", „Казала дівчина, казала", „Бо війна війною". Співає В. Тисяк (лірико-драм. тенор) у супроводі ф-но І. Соневицького. — Фірма „Арка" (Торонто).

4. „І снилося зночі дівчині". Співає Д. Йоха-Березинець.— Фірма BMLP-2, „Арка" (Канада).

5. „Прощаюсь, ангеле, з тобою". Співає Р. Левицький в супроводі бандури.

6. „Маєва нічка", „Фіялки сині", муз. і сл. Л. Лепкого. Співає М. Мінський (тенор).— Фірма „Арка".

Бібл.: Літопис Червоної Калини.— Львів, 1930.— № 2; Великий Співаник „Червоної Калини".— Львів, 1937; П о д у ф а л и й В. Крила стрілецької пісні // Стрілецькі пісні

Л. Лепкого: Збірник.—Тернопіль, 1990.—С. 4—17; Погребенник Ф. Наша дума, наша пісня: Нариси.—К., 1991; Лепкий Л. // УЛЕ.—К., 1995.

ЛЕПКОВА-ЯСТРЕМСЬКА Ольга (нар. 30 березня 1906, м. Борислав Львів. обл. — пом. бл. 1986, США) — оперна та камерна співачка (меццо-сопрано). Закінчила Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові (1936, клас вокалу Л. Улуханової, М. Сокіл). Удосконалювала майстерність співу в А. Дідура. Музична критика визнавала, що „її металічний теплого забарвлення голос звучав приємно, мала чисту дикцію, інтерпретацію свобідну". Вже студенткою часто виступала на концертах у Львові: у лютому 1934 р. на огляді вихованців інституту з тенором В. Матіяшем у супроводі фортепіано В. Барвінського, а в березні на вечорі пам'яти чеського професора Отокара Шевчика в супроводі ф-но Н. Нижанківського; на Шевченківських вечорах 1935 і 1936 років. У її репертуарі — твори Лисенка, Н. Нижанківського, Січинського, Гайворонського, Ярославенка, Л. Лепкого. У складі українських оперних артистів дебютувала в партії Оксани з нагоди 1000-ї вистави „Запорожець за Дунаєм" у Львові (прем'єра 19. XII.1935 р.). Ця вистава була показана у Станиславові, Коломиї, Стрию, Львові, Тернополі, Золочеві. З успіхом виконала партію Вакханки („Ноктюрн" Лисенка) у Львові 1937 р. у партнерстві з співаками С. Гаврищук і Л. Рейнаровичем. Була дипломанткою міжнародного конкурсу співаків у Відні. Солістка польської Опери у Львові (1936—1938), співала партії у виставах: Сантуцца („Сільська честь" Масканьї), Ядвіґа („Зачарований замок" Монюшка), Амнеріс („Аїда" Верді) та ін. Еміґрувала до США 1938 р. Згодом у виставах, організованих дириґентом А. Рудницьким, співала партії Оксани („Запорожець за Дунаєм") і Катерини („Катерина" Аркаса). Виступала солісткою концертів симфонічних оркестрів на гастролях у містах США та Канади. Була першою співачкою-українкою, яка виступала на концертах у прославленій, репрезентованій для талантів залі Товн Гол у Нью-Йорку.

Дискографія: „Мені однаково", сл. Т. Шевченка, муз. М. Лисенка; „Розвійтеся", сл. І. Франка, муз. Я. Степового; „Мімоза", сл. Хітаморо, муз. В. Грудини; „Якби зустрілися ми знову", сл. Т. Шевченка, муз. А. Рудницького; „О, не забудь!", сл. В. Масляка, муз. О. Нижанківського; „Верніться, сни мої", муз. О. Нижанківського; „Чи ти прийдеш?", сл. Б. Лепкого, муз. М. Гайворонського; „Ой, жалю мій", сл. І. Франка, муз. А. Кос-Анатольського; „Над морем", сл. Д. Павличка, муз. А. Кос-Анатольського; „Прощай", сл. і муз. А. Кос-Анатольського; „Коли я тебе пригадаю", сл. П. Воронька, муз. А. Кос-Анатольського; „Лемківська пісня" М. Колесси; „Люляй же-мі, люляй" М. Колесси; „Тайна" С. Людкевича. — всі з ф-но Еляйне Пенн. Довгограйна платівка фірми „Доля Рекордс" (Дискографію подав С. Максим'юк з Вашинґтону, США).

Бібл.: М. Н. Концерт учнів Муз. інституту у Львові // Діло.—1934.— 28 лют., 14 берез.; Матіяш В. та Лепкова О. вчаться у М. Сокіл // Діло.—1935.—6 берез.; „Запорожець за Дунаєм" об'їздить Галичину // Назустріч (Львів).—1935.—15 груд.; Савицький Р. „Ноктюрн" Лисенка (рец.) // Назустріч (Львів).—1937.—№ 5; Афіша вистави опери „Ноктюрн" Лисенка у Львові 4. IV.1937 [О. Лепкова в партії Вакханки]; „Аїда" Верді // Українська музика.—1937.—№ 8; Рудницький А. Укр. музика.—Мюнхен, 1963.—С. 81, 121, 279, 346; Історія укр. музики.—К., 1992.—С. 562.

ЛЕОНТОВИЧ Федір (Теодор, Богдан; нар. 1812, с. Шутків, Польща — пом. 30 листопада 1886, с. Новосілка Бучач. р-ну Терноп. обл.) — композитор-аматор, хорист (тенор), за фахом юрист. Батько піаніста і композитора Д. Леонтовича, брат поета Павла Леонтовича, автора пісні „Нещаслива руська мати" та ін. Народився і зростав у музикальній родині

священика. І. Лаврівський у статті „З Перемишля" (Вісник.— Відень, 1854.— № 1—3) відзначив Ф. Леонтовича як талановитого співака церкви Святого Юра у Львові та автора пісень. Закінчив юридичний факультет Львівського університету. Працював юристом на різних посадах (у суді, в банку) у Бучачі, Тернополі, Львові, на старості жив у Новосілці у своїх дітей.

Брав активну участь у громадсько-політичному житті під час подій 1848—1849 рр. у Тернополі, за що потрапив у неласку австрійських властей. У 1848 р. написав у Тернополі широкопопулярну в концертному житті пісню „Мир вам, браття, всім приносим" на слова І. Гушалевича. Її співали львів'яни на Всеслов'янському з'їзді 1848 р. у Празі. Пісня „Мир вам, браття" у грудні 1848 р. прозвучала в 4-голосному хорі в Перемишлі перед виставою „На милування нема силування" (переробка „Наталки Полтавки" І. Котляревського), а в 1849 р. перед виставою „Жовнір-чарівник" (переробка „Москаля-чарівника"); нею часто починали або закінчували концерти в Галичині або вистави Театру т-ва „Українська бесіда" в 1860—1870 рр.; була в репертуарі „артистичних мандрівок" студентської молоді у 80-х роках по Галичині; надрукована у зб. „Кобзар" (1885). Успіху пісні сприяла чотириголосна гармонізація М. Вербицького.

Твори: „Мир вам, браття" для міш. хору, сл. І. Гушалевича (1848); обробки народних пісень (1848—1849 не збереглися). Автор рецензії „Сьомі роковини смерти Т. Шевченка у Львові" // Правда.— 1868.— № 8.— С. 95—96 (уперше в історії критики оцінив муз. твори М. Лисенка і М. Вербицького на текст „Заповіту" Т. Шевченка).

Бібл.: Хроніка // Зоря Галицька.— 1848.— № 32.— С. 134; 1849.— № 17.— С. 100; Теодор Леонтович. Некролог // Діло.—1886.— № 134; Загайкевич М. Музичне життя Зах. України другої пол. XIX ст.— К., 1960.— С. 13—15, з нотами; Леонтович Федір // УРЕ.— К., 1981.— Т. 6.— С. 127; Леонтович Федір // Історія укр. музики.— К., 1989.— Т. 2.— С. 123, 440; Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині (повторне видання).— Львів; Нью-Йорк, 1994.— С. 64—65.

ЛИСЬКО Зеновій (псевдонім — Е. Чабаненко, нар. 11 листопада 1895, с. Ракобути Буського р-ну Львів. обл. — пом. 3 червня 1969, Нью-Йорк, США, похований у м. Баунд Брук на цвинтарі православних) — композитор, піаніст, музикознавець, фольклорист, критик, редактор-видавець, педагог, доктор філософії. Заступник голови Музичної комісії НТШ, з 1961-го — дійсний член НТШ у США й Української вільної академії наук. Закінчив Львівську гімназію (1913), водночас навчався у Вищому муз. інституті ім. М. Лисенка у Львові (1911—1914, клас ф-но М. Криницької, теорії у Ст. Людкевича). З 1913 р. студіював історію у Львів. університеті (навчання перервала Перша світова війна, був арештований, воював у лавах УГА (1918—1919), перебував у польському полоні). У 1921—1923 рр. навчався в Українському таємному університеті у Львові. Переїхав до Праги. Навчався (1922—1926 рр.) у Карловім університеті музикології у проф. З. Неєдли й одночасно у Празькій консерваторії (клас композиції К.-Б. Їрака). Згодом у тій же консерваторії 1929 р. закінчив Школу майстерности (клас композиції Й. Сука). Студіював ще приватно у В. Барвінського (ф-но і композицію, 1922) і в Ф. Якименка (композицію, Прага, 1924). У 1928 р. захистив докторат в Українськім Вільнім Університеті у Празі на тему „Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського". Працював (1923) у Театрі „Просвіта" в Ужгороді. Як педагог З. Лисько був професором у класах композиції, теоретичних предметів і фортепіано в Українському педагогічному інституті ім. М. Дра-

гоманова у Празі (1925—1929), у Харківській консерваторії (1930—1931), у філії Вищого муз. інституту у Стрию (1931—1938), у Львівській консерваторії (1939—1944). Еміґрував до Німеччини (1944), а з 1960 р. — до США. Був засновником, викладачем, директором Музичної школи в Міттенвальді (Баварія, 1946—1950), професором класу фортепіано і теорії, згодом директором Українського музичного інституту в Нью-Йорку (1961—1969). Піаніст-акомпаніатор на багатьох концертах у Празі, Львові, Перемишлі, Стрию (1920—1930).

Твори: „Золоте весілля" — дитяча сценка — опера в 2-х діях. Супровід ф-но (Мюнхен, 1959).

Кантати: „Втрачене дитя" для чол. і міш. хорів з ф-но, сл. Б. Гомзика (1929); „Пісня борців" для міш. хору з ф-но, сл. Р. Домбчевського.

Хори: „Вже весна прийшла" для міш. і чол. хорів, сл. Р. Домбчевського; „Вже сонце красно" для жін. хору з ф-но, сл. М. Шашкевича; „Гимн Батьківщині" для міш. хору, сл. і муз. Л. Лепкого; „Дністрованка" для жін. хору з ф-но, сл. М. Шашкевича; „Колись нашу рідну хату" для жін. хору з ф-но, сл. Л. Українки; опрацювання стрілецьких пісень для хору; опрацювання народних пісень для хору.

Солоспіви: „Вечір" для сопрано з ф-но, сл. П. Тичини; „Світанок" для сопрано з ф-но, сл. П. Тичини; „Червоні квіти" для сопрано з ф-но, сл. А. Метлинського; поема „Катерина" для тенора баритона і баса з ф-но (1927), сл. Т. Шевченка; „І тут, і всюди", для голосу з ф-но, сл. Т. Шевченка; „Дівоча пісня" для сопрано з ф-но, сл. А. Малишка.

Інструментальні твори (збережені у ЛНБ, ВР, ф. 163, спр. 71/1—71/4); „Симфонічна поема „Тризна" для оркестру (Прага, 1929), „Струнний квартет" (Прага, 1928), 4-частинна „Сюїта" для симфонічного оркестру (1938), „Ченчик" для трьох скрипок і двох ф-но.

Для ф-но: „Соната" (Прага, 1927), „Фортепіанний концерт" (Прага, 1928), 4-частинна „Хлопська сюїта" (1938), Фортепіанне тріо, фуґи, мініатюри на народні теми. Варіації на мотиви народних пісень.

Церковна музика: „Недільні тропарі" для чол. хору.

Дискографія: Опрацювання нар. пісень для солоспіву. „Сивий коню, сивий". Співає Мирослав Старицький, тенор; ф-но Ігор Соневицький. Вип. Монреаль. Довгограйн. монофоніч. запис, 18 цм. EXD E-17A. „Ой верше мій, верше". Співає Мирослав Старицький, тенор; ф-но Ж. Лякур. Довгограйн. монофоніч. запис, 30 цм. Лондон MLP 10037. „Ой верше мій, верше". Співає Ганна Шерей, меццо-сопрано; ф-но Калина Чічка-Андрієнко. Магн. стрічка 8 мм, монофоніч. запис із концерту (Нью-Йорк, 16.X.1965). „Ой верше мій, верше". Співають сестри Байко. Довгограйн. монофоніч. запис, 25 цм.; фірма „Мелодия", 1957. Д-3554-55. „Не стій, вербо, над водою". Співає Іванна Синенька-Іваницька, сопрано; ф-но Патриція Кев. Довгограйн. монофоніч. запис, 30 цм. SM. Production 1168-B (Німеччина, 1965).

Видавець-редактор „Великого співаника" „Червоної Калини" (Львів, 1937, 229 стрілецьких пісень, перекладених для хорів різного складу З. Лиськом та іншими львівськими композиторами); видав зб. „Релігійні твори" О. Кошиця (Нью-Йорк, 1970); головний редактор журналу „Українська музика" (Стрий, Львів, 1937—1939).

Музикознавчі праці: Історичний розвиток гармонійного почуття (Прага, 1926); Музичний ритм у поезії Т. Шевченка (Прага, 1928); Піонери музичного мистецтва в Галичині // Нові шляхи (Львів).—1931.— № 1; 1932, № 1, 2, 4; Музичний словник.— Стрий, 1933; Сполука поезії з музикою // Назустріч (Львів).— 1934.— № 14; Перша музична школа в Галичині // Життя і знання (Львів).— 1934. — № 15.— С. 165—166; Українська новітня фортепіанна творчість // Діло.— 1935.— 18—19 жовт.; Михайло Вербицький. — Стрий, 1935; лібрето „Запорожця за Дунаєм" // Назустріч.— 1935.— № 23; Початки музичного мистецтва в Галичині // Наша культура.— Львів; Варшава, 1936.— № 12.— С. 687—691; № 12.— 1937.— С. 818—822; № 2.— С. 116—121; № 3.— С. 158—162; Занепад музичного мистецтва в Галичині за 1850-ті роки // Наша культура.— 1937.— № 5.— С. 256—261; № 11.— С. 439—446; З музичної термінології // Укр. музика.—1937.— № 3, 5, 6; Іван Лаврівський // Укр. музика.— 1938.— № 1, 3, 4, 5, 6, 8; Сучасні музики Великої України: [біограф. словничок композиторів] // Укр. музика.— 1938.— № 9, 10, 11, 12; Повстання нашого національного гимну // Укр. музика.— 1938. — № 9—10; посібник „Диригентський порадник" (співавтори М. Колесса, В. Витвицький).— Львів, 1938; Хоровий спів у Карпатській Україні // Укр. музика.— 1939.— № 3.— С. 75—80; Музичні форми.— Львів, 1942; Наука гармонії.— Львів, 1942; Про побужанський Ірмолой // Наші дні (Львів).— 1944.— № 1; Схема протоісторії укр. музики (Братислава, 1945, рукоп.); Український музичний лексикон.— Міттенвальд, 1947 (це удосконалення і поширення його „Музичного словника" із 1933 р., Музика

праслов'ян // Сьогочасне і минуле.— 1949.— № 1—2; Матеріали до бібліографії та історії української музики.—Міттенвальд; Париж; Нью-Йорк, 1947—1961 (машинопис на правах рукоп.); Вплив української музичної культури на російську // Укр. самостійник.— 1952.— № 2—3; Історія музики XI—XVII ст. // Енциклопедія Українознавства.— 1949—1953.— Т. 3; Музичне життя у Західній Україні до 1944 р.// Укр. самостійник (Мюнхен).— 1953.— № 22; Музичне відродження Карпатської України 1919—1939 // Укр. самостійник. (Мюнхен).— 1953.— № 24; Музична культура Львова // Укр. самостійник (Мюнхен).— 1953.— № 36—38; Нові укр. композитори // Укр. літературна газета (Мюнхен).— 1958.— Лист.; Тетрахордні елементи в укр. народній мелодиці // Вісті (Міннеаполіс).— 1965.— № 4; Українська музика й пісня на дворах московських царів // Америка.— Філадельфія, 1976.— 10—20 квіт. та ін.

Праці про народнопісенну музику: Формальна побудова укр. народних пісень // Укр. музика.— 1939.— № 2—4; Давність веснянкових мелодій // Укр. самостійник.— Мюнхен, 1952.— № 17—18; Народна музика // Енциклопедія Українознавства.— Мюнхен: НТШ, 1949—1952.— Т. 1; Народна музика // Енциклопедія Українознавства.— Мюнхен: НТШ, 1949—1952.— Т. 2; Укр. колядки // Укр. самостійник.— Мюнхен.— 1954.— № 1; Проспект „Українських народних мелодій".— Мюнхен, 1955, рукоп.; Йонійські ритми в укр. народних піснях.— Мюнхен, 1957, рукоп.; Культові поклики в укр. народних піснях // Терем.— Детройт, 1962.—№ 1; Тетрахордні елементи в укр. народній мелодиці // Вісті (Міннеаполіс).— 1965.— № 4; Вступні статті до антології „Українські народні мелодії".— 1967.— Т. 1; Лемківська музика (рукоп.); Античні елементи в укр. народній пісенності (рукоп.) та ін.

Окремі рукописи музикознавчих праць З. Лиська зберігаються у ЛНБ, ВМ.

Статті та спогади про діячів музики: Й. Сук як педагог і людина // Назустріч.— 1934.— № 10; В. Барвінський // Укр. музика.—1938.— № 2, № 7—8; Пам'яті Н. Нижанківського // Львів. вісті.— 1941.— Жовт.; Ф. Якименко //Укр. самостійник.— Мюнхен, 1953.— № 27; Р. Придаткевич // Укр. самостійник.— 1953.— № 30; В. Косенко // Укр. самостійник.— 1954.— Січ.; М. Фоменко // Укр. самостійник.— 1954.— № 25; П. Бажанський // Укр. самостійник.— 1954.— № 35—40; О. Кошиць // Укр. самостійник.— 1954.— № 46—52; 1955.— № 1—2; Н. Нижанківський // Християнський голос. — (Мюнхен), 1955.— № 29; Спогади про Н. Нижанківського (1968 рік); О. Носалевич // Сучасна Україна (Мюнхен).— 1957.— № 18; Р. Савицький // Християнський голос.— 1960.— № 10; М. Лисенко. Святочне слово // Самостійник.— 1963.— 21—22 берез.

Десятитомне видання корпусу „Українських народних мелодій".—Нью-Йорк, 1964—1994. Зібрав і зредагував З. Лисько: 11447 мелодій з текстами, зібраних із бл. 200 джерел попередніх дослідників і збирачів фольклору за 1774—1961 рр., серед них пісні, зібрані З. Лиськом упродовж 1913—1921 рр. у с. Ракобути. Друкував рецензії на праці Ф. Стейпка, Б. Кудрика, А. Рудницького, В. Витвицького; на концерти у Стрию, Львові.

Рецензії: Концерт Г. Синенької-Іваницької // Діло.— 1935.— 27 лют.; Концерт „Стрийського Бояна" // Діло.— 1935.— 23 квіт.; І ювілейний концерт В. Барвінського // Укр. музика.— 1938.— № 4; Гуцульський хор Котка // Укр. музика.— 1937.— № 7—8; Концерт „Бандуриста" // Укр. музика.— 1937.— № 7—8; Гайворонський і скрипкові твори // Укр. музика.— 1938.— № 9—10; Василь Цалинюк: дві пісні для хору // Укр. музика.— 1939. — № 1; Шевченківський концерт // Діло.— 1939.— 8 берез.; Концерт Львівської філармонії // Укр. музика.— 1939.— № 2; Концерт українських ревелерсів Євгена // Укр. музика.— 1939.—№ 3; Концерт „Львівського Бояна" // Укр. музика.— 1939.— № 4; Концерт В. Барвінського // Укр. музика.— 1939.— № 4 та ін.

Бібл.: Автобіографія З. Лиська з 1940 р. // Особова справа в архіві Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові; Леник В. Композитор і музиколог З. Лисько // Укр. самостійник (Мюнхен). — 1953.— 25 жовт.; Лагодинська-Залеська Г. Зиновій Лисько // Овид (Чикаго), 1958. — № 7. — С. 21—22; Витвицький В. Наукова діяльність проф., д-ра З. Лиська // Бюлетень НТШ.—Нью-Йорк; Сарсель, 1962.— С. 12—13; Рудницький А. Укр. музика.— Мюнхен, 1963; Терен-Юськів Т. Урочистість на честь З. Лиська // Свобода (Нью-Йорк).— 1970.— 11 лип.; Савицький Роман-мол. Музикознавець-піонер // Сучасність (Мюнхен).—Нью-Йорк, 1973.— № 9.— С. 76—84; Кравців-Барабаш Марта. Зіновій Лисько // Альманах „Голосу України" на 1985.— Торонто.— С. 123—126; Витвицький В. Музичними шляхами.— Мюнхен, 1989.— С. 130—132, 144—146, 168—173.

Рецензії та відгуки на діяльність З. Лиська: Беель. Концерт творів З. Лиська й Н. Нижанківського // Діло.— 1926.— 28 лип.; Барвінський Е. Успіх укр. композиторів у Празі // Діло.— 1929.—11 верес.; Людкевич С. Камерний концерт у Стрию // Діло.— 1934. —10 берез.; Колесса Ф. „Великий співаник „Червоної Калини" // Діло.— 1937.— 20 черв.; Гординська-Каранович Д. Дитяча сценка „Золоте весілля" // Свобода (Нью-Йорк).—

1966.— 26 трав.; Савицький Р. Музичне життя Європи влітку 1959 // Ми і світ (Торонто).— 1960.— С. 35; Соневицький І. Наша дума, наша пісня // Свобода (Нью-Йорк).— 1963.— 18 січ.; Маценко П. Кодекс „Українських народних мелодій“ // Новий шлях (Вінніпег; Торонто). — 1965.— 13 лют.; Сивохіп В. Сторінки, написані З. Лиськом // Передмова до перевид. праці З. Лиська „Піонери музичного мистецтва в Галичині.— Львів; Нью-Йорк, 1994; Савицький Роман-мол. Творчість З. Лиська: Нотографія.— Дискографія.—Бібліографія.— Ксенфорд (США), 1995.— 83 с., порт., іл. Зберігається у ЛНБ, ВМ.

ЛЮБОВИЧ Петро (нар. 1 липня 1826, с. Старий Збараж Збаразького р-ну Терноп. обл. — пом. 10 грудня 1869, містечко Гримайлів Гусятинського р-ну Терноп. обл.) — дириґент, композитор, священик, представник т. зв. „перемишльської школи“ в українській музиці. Зростав і виховувався у родині священика, музичні знання та практику хороведення здобув у семінарії. Закінчив Львівську духовну семінарію (1853), а висвятився на священика 1859 р. Був священиком у селах Ілавче Скалатського повіту (1859—1860), Сихові і Зубрі в передмісті Львова (1861—1862), Стінці Золочівського повіту (1863—1868), Гримайлові (1869). Як студент Львівської семінарії очолював (1851—1853) студентський хор питомців, який одержав високу оцінку Й. Левицького (Покутського) на сторінках „Зорі Галицької“ в 1853 році: „На честь і похвалу годиться тут згадати, що цьогорічний спів під орудою П. Любовича 4-ю сонатою („Сім слів“ Гайдна“) почався тільки у Велику середу ввечері, а вже у Великодну п'ятницю виконав її у семінарській церкві з ізящною прецизацією, з чого виходить, що співаки є у високій мірі зіспівані та вправлені“.

Дириґентський талант Любовича також високо оцінив І. Лаврівський у дописі „З Перемишля“ („Вісник“.—1954.—С. 3—15). Анонімний рецензент у статті „Вечер у пам'ять Тараса“ в „Основі“ (Львів, 1871.— № 48.— С. 21) схарактеризував його так: „П. Любович, небіжчик уже, був добрий музика й композитор, хоч не бачив стін музичних консерваторій. Не знаю, де поділася його Літурґія, що її він скомпонував для мішаного хору перемиської владичої церкви. Літурґія була жвава, бо оскільки це собі пригадую з молодих літ... Композиції Любовича для фортепіану я бачив недавно в добрих руках, у п. Ф...“ Анатолій Вахнянин, що вчився у Перемишлі і Львові, у „Споминах з життя“ (Львів, 1908) назвав „Службу Божу“ П. Любовича „надто світською“.

Любович у Духовній семінарії у Львові, а М. Рудковський у хорі бурси Ставропігійського інституту в 1850—1860 роках піднесли хоровий спів на вищий рівень і викликали в хористів зацікавлення музикою. З 1850 р. у Духовній семінарії була окрема кімната з фортепіано, де питомці щовечора вчилися грати і співати з нот. Заслуга дириґента П. Любовича, а також М. Рудковського та інших їх сучасників-вихованців „перемиської школи“ полягає у закладенні традицій хорового концертування у Галичині.

Твори: Літурґія для міш. хору. Виконувалася у Перемишльській владичій церкві між 1849—1853 рр. (Доля цього твору сьогодні невідома).

Твори для ф-но на мотиви народних мелодій. З них збереглося єдине його попурі „Улюблені українські солоспіви“ для ф-но (у ЛНБ, ВР). На думку З. Лиська, їх автор для цього попурі „взяв здебільшого мелодії із збірника Вацлава Залеського: „Ой стукнуло в буйнім лісі“, „Сім день молотила“, „Козак коня напував“, „На погибель прийде тому“, „А я люблю Петруся“, „Посіяла руту“, „Возьмімся тепер за руки“; і трохи змінена мелодія — „Доле ж моя нещасная“. Крім того, є у цьому попурі мелодії, утворені композитором самостійно в дусі народних пісень. П'яністично стоїть попурі на пересічному рівні сучасної музики.

Бібл.: Шематизм Львів. гр.-кат. єпархії за 1852—1862 рр.; Йосиф із Большева (Йосиф Левицький-Покутський) // З Покуття // Зоря галицька.—1853.—№ 40.—С. 463, 464; № 41.— С. 476—477; Дитиняк М. Українські композитори. Біо-бібліограф. довідник.— Едмонтон, 1986.—

С. 90; Історія української музики.—К., 1989.— Т. 2.— С. 99—101; Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині.— 2-ге вид.— Львів; Нью-Йорк, 1994.— С. 62—63, 67; Кудрик Б. Огляд історії укр. церковної музики.— Львів, 1937. — 2-ге вид.— Львів, 1995.— С. 86, 111.

МАҐДІЙ Михайло (нар. 6 лютого 1906, с. Соснів Теребовлянського р-ну Терноп. обл.— пом. 3 листопада 1983, Ів.-Франківськ, похований на новому цвинтарі) — музикант, дириґент духов. оркестру, фольклорист, хореограф, засл. артист України (з 1956). Перші практичні кроки гри на скрипці одержав у рідному селі від учителя Володимира Дяківа. Навчався у Тернопільській учительській семінарії, грав у духовому оркестрі. Закінчив Школу дириґентів у м. Кельце (Польща, 1925). Там написав „Коломийки для духового оркестру" та обробку „Віночок галицьких пісень". Очолював духові оркестри у Великих Гаях, Тернополі, Великій Березовиці, Козлові, Поморянах, грав в оркестрі „Міщанського братства" в Тернополі (1926—1931).

З 1931 р. працював у Станиславові (Івано-Франківськ). Там створив духові оркестри при товариствах „Зоря", „Братів Альбертинів" (1931—1939). Згодом — методист музики та хореографії Будинку народної творчости (1939—1941) та вчитель музичної школи (1941—1944). Був одним із засновників Гуцульського ансамблю пісні і танцю в Івано-Франківську (з 1940 р., разом з Я. Барничем і Я. Чуперчуком), у ньому працював упродовж 1944—1960 рр. Багато зробив для збагачення репертуару цього ансамблю, мандрував по Гуцульщині і записав чимало мелодій і народних пісень (деякі подав у своїй муз. обробці), а також фіксував хореографію народних танців та гаївкових хороводів. З 1961 р. продовжував працювати методистом музичного фольклору Будинку народної творчости. Довгі роки співпрацював у селі Шепоті на Косівщині з оркестром гуцульських народних інструментів, з яким відзначився на VII Всесвітньому конґресі музичного фольклору в Москві.

Твори: „Два брати" для голосу, хору з ф-но, сл. Ю. Шкрумеляка; „Ходить хлопець під вікном" для голосу, хору з ф-но, сл. К. Оверченка; „Гуцульські коломийки" для голосу, хору з ф-но, сл. П. Дупея. Музика й обробка // Зб. пісень композиторів Станіславщини. — Станіслав, 1955. „Веселися, Чорногоро" для голосу, хору з ф-но; „Грай, сопілко" для жін. тріо, сл. В. Григорака; „Моя гуцулка" для голосу, хору з ф-но, сл. І. Кутеня // Зб. пісень композиторів Станіславщини.— Станіслав, 1958; „Летять галочки" і „Гуцульська барвінкова" — обробки нар. пісень для голосу, хору з ф-но; „Вербовая дощечка" — обробка нар. пісні для хору // Зб. „Карпатський гомін".— К., 1966.

Вокально-хореографічні сюїти: „Над Черемошем", „Олекса Довбуш", „Проводи на полонину" в супроводі оркестру.

Пісня „Грай, скрипко" // Прикарпатська правда.—1967.—7 лист.

Дискографія: „Королева полів", муз. М. Маґдія, сл. І. Кутеня. Виконує Гуцульський ансамбль пісні і танцю.— Д 13007-8; „Верховино, світку ти наш". Обробка М. Маґдія, виконує Ансамбль цимбалістів п./кер. І. Юркевича, Терноп. область.— Моно-33М31-37159-60 (1972 р.).— Обиди платівки фірми „Мелодия", Москва.

Бібл.: Автобіографія М. Маґдія з 15 січня 1950 // Особова справа Центру нар. творчости Ів.-Франківськ; Інтерв'ю М. Маґдія П. Медведику (1979); Горішевський. Муза серця // Прикарпатська правда (Ів.-Франківськ).— 1967.—7 лист.; Легкий І. Сівач краси // Музика.—К., 1973.—№ 2.—С. 5, портрет; Музична література УРСР. 1917—1965.—Харків, 1966.—С. 365.

МАСЛЮК-МАРТІНІ (псевд. **Мартіні**) **Михайло** (нар. 18 червня 1891, с. Садки Мостиського р-ну Львів. обл. — 26 червня 1941, розстріляний у Львові в Замарстинівській тюрмі № 2 під арештанським № 363) — оперний та камерний співак (баритон). Закінчив Львівську консерваторію (клас вокалу Ч. Заремби), двічі вдосконалював свою майстерність в Італії

(1914—1915 і 1926 р.). Артистичну діяльність почав у 1911—1912 рр. у мандрівному Театрі т-ва „Українська бесіда", на сцені якого співав малі партії Маркіза („Травіата" Верді), Зарецького („Євгеній Онєгін" Чайковського, Турна („Еней на мандрівці" Лопатинського), Лячі („Циганський барон" Штрауса). Першими його вчителями сценічної майстерности були дириґент театру М. Коссак і режисер Й. Стадник. Був солістом оперних театрів Познаня (1927—1930), польського у Львові (1930—1939), українського Театру опери та балету у Львові (1940—1941). На сцені у Львові відзначився у партіях Скарпіо („Тоска" Пуччіні), Кардинала („Дочка Кардинала" Галеві), Януша („Галька" Монюшка), Бретинії („Манон" Массне). Його партнером тоді був український співак І. Романовський.

За час артистичної діяльности М. Маслюк постійно брав участь у Шевченківських концертах у містах Галичини: у березні 1912 р. (дуети з Балевичем „Люблю дивитись"; у дуеті з Ф. Лопатинською „Ой чого ти почорніло" М. Лисенка та у складі хору „Торбан", у травні 1914 р. у Кам'янці-Струмиловій як соліст хору „Бандурист" (твори М. Лисенка, Д. Січинського, Ф. Колесси). У концерті т-ва „Воля", „Бандурист" і „Боян" у Львові 1914 р. співав „Дніпро реве" Січинського, „Мені однаково" Лисенка, „Замовкли торбани" Вербицького, народні пісні; у Перемишлі (1923) — „Доля" і „Мені однаково" Лисенка, арії Андрія із „Запорожця за Дунаєм" та ін. Похвальний відгук у львівській пресі мали його спільні концерти з співаком-тенором Климом Чічкою-Андрієнком у вересні 1926 р. (виконували твори С. Людкевича, Д. Січинського, Ч. Заремби, арії з опер Верді, Галеві, Пуччіні, Флотова, Лисенка). Концертну діяльність продовжував у 1938—1940 рр. у Львові. Артистично-вокальний портрет Маслюка-Мартіні маємо в рецензії С. Людкевича „Концерт Маслюка, Чабанівни і В. Барвінського" („Громадська думка", 1920, № 150): „Замітний концерт оперового баритоніста п. Маслюка за співучастю п. В. Барвінського та співачки п. Чабанівни, устроєний музичним товариством ім. Лисенка. Маслюк — ученик проф. Заремби, відомий нам з концертової естради ще перед війною. Се справжній оперовий артист італійського напряму... так голосом, як і школою. Прегарний тембр його об'ємного голосу, нагадуючий краскою найкращих майстрів італійського стилю; легкість орудування, шляхетна всюди, заокруглена, без різких акцентів інтерпретація та інтеліґентне фразування — усе те разом найкраще надається до італійських оперних арій стилю Верді. В українськім стилю артист почуває себе, мабуть, трохи менш свобідно; та коли він схоче, може легко і до жанру Лисенка привикнути та по-своєму до нього примінитися. У всякому разі цей співак є одним із найкращих нових здобутків на нашім галицькім ґрунті..."

Бібл.: Біографічні відомості про М. Маслюка взято від друга співака І. Романовського (Львів, 1966) та з фондів Музичного музею С. Крушельницької у Львові; Театральні афіші Театру „Бесіди" у Львові за 1911—1914 рр. // ЦДІА України у Львові (ф. 514, оп. 1, спр. 52 та ЛНБ, ВМ.— Ф. театр. афіші; Програми Шевченківських концертів у Галичині за 1910—1934 рр. // ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 132, 133—137; Концерти в честь Т. Шевченка // „Громадський вісник".— 1922.— 5 квіт.; Діло.— 1914.— 29 травн.; 1924.— 26 червн.; Вечір оперових артистів // Діло.—1926.—14 верес.; Маслюк-Мартіні в опері Шлеська (Польща) // Культура і побут.—1928.—7 січ.; „Тоска" Пуччіні у Львові // Діло.—1938.—10 верес.

МЕНЦИНСЬКИЙ Модест (нар. 29 квітня 1875, с. Новосілки, тепер Великі Новосілки Мостиського р-ну Львів. обл. — пом. 11 грудня 1935,

Стокгольм, Швеція) — оперний та камерний співак (драматичний тенор), педагог. Двоюрідний брат співака О. Носалевича, композитора і вченого-фольклориста Ф. Колесси, професора О. Колесси і фольклориста І. Колесси. Зростав у родині священика в селі Хідновичах (з 1888), куди переїхали його батьки. Навчався у I—VI класах Дрогобицької, а закінчив Самбірську гімназію 1896 р. Основи музичних знань одержав від батька. У Самбірській гімназії співав у хорі, диригував ним. Тоді ж на прохання Ф. Колесси записав народні пісні з мелодіями. З 1896 р. він студент Львівської духовної семінарії: соліст хору питомців, учився музики у проф. І. Дольницького; у драматичному гуртку виконав роль Петра в „Наталці Полтавці". На концертах Менцинський виявив гарний і сильний голос, і всі радили йому вчитися співу. З дозволу ректора семінарії відвідував лекції співу професора консерваторії В. Висоцького. На третьому курсі семінарії юнака мучили сумніви: що вибирати. Чи стати священиком (чого дуже бажали батьки), чи справді з його голосом він зможе стати оперним артистом. Сталося так, що дальшу долю Менцинського як співака вирішила С. Крушельницька, яка на той час уже мала світову славу. На запрошення О. Нижанківського Менцинський із С. Крушельницькою на концерті у Стрию у складі хору як солісти чудово співали в кантаті „Хустина" Топольницького. Добре слово Крушельницької, сказане тоді Менцинському про його талант, остаточно відкинуло його сумніви. З цього приводу 24 червня 1898 р. він писав співачці: „Коли по повороті зі Стрия знайшовся я нараз серед тяжких пригноблюючих мурів семінарських, побачив я, що світ цей затісний для мене... Одна особа, і вона тільки одна вповні заволоділа тепер моєю особою. Хто се — нетрудно відгадати, се Ви, високоповажана пані, а Ви яко суддя моїх дотеперішніх гадок... Ви сказали, що я не повинен бути в семінарії, що я не смію бути, що я маю їхати за границю образуватися. Я рішився, вернувши зі Стрия, безусловно користати з Вашого голосу і вповні покладатися на слова Вашого осуду".

Після третього курсу Менцинський покинув семінарію і поїхав восени 1899 р. вчитися співу до професора консерваторії Ю. Штокгаузена у Франкфурті-на-Майні. Під час літніх канікул він приїжджав до Галичини і давав концерти у Львові, Стрию, Станиславові, Самборі, Тернополі, Перемишлі.

Про концерт у Перемишлі 1900 р. газета „Діло" писала: „Менцинський — це будуча оперна слава. Голос його значно вироблений, з природи дуже звучний та мелодійний, з перевагою ліричного елементу, надзвичайно широкого діапазону, поряд з чудовою декламацією та знаменитою інтерпретацією. Чоловік він дуже поетичний, інтеліґентний, уміє влити в голосові звуки всі думки поета, усі чуття композитора. Пан Менцинський, певно, кращий інтерпретатор Лисенка, як це виявилося у виконанні першорядних його композицій „За думою дума" Шевченка та „Розвійтеся з вітром" Франка. А вже народні пісні в обробці Лисенка мають поряд із п. С. Крушельницькою найкращого виконавця". У лютому 1901 р. брав участь у концерті пам'яти Бетговена у Страсбурзі, співав у квінтеті фраґмент з опери „Мейстерзінґери" Вагнера, соло „Реквієм" Верді. 18 вересня 1901 р. відбувся його дебют у партії Ліонеля в опері „Марта" Флотова у Франкфурті-на-Майні.

З перших виступів, як твердить музична критика, Менцинський здобув світову славу. Він із великим успіхом співав на оперних сценах багатьох театрів Європи: у Франкфурті-на-Майні (1901), Ельберфельді

(1901—1902, 1903, 1904), Карлсрує (1903, 1904), Дрездені (1903), Львові (1903, 1908—1909). Найдовше за контрактом працював у стокгольмській (1903, 1904—1906, 1909—1910) і кельнській (1909—1926) Операх. Зі Стокгольму і Кельна виїздив на короткі або напівсезонні гастролі до міст Байрейт (1903, фестиваль Вагнера), Гетенборг (1905), Лондон (1905), Львів (сезон 1908—1909), Берлін (1908), Гамбург (1910), Бонн (1910), Рейн (1910, 1912), Мангейм (1910), Дортмунд (1913), Відень (1914), Росток (1914, Вагнерівський фестиваль), а також співав в Амстердамі, Копенгагені, Гегені, Магденбурзі, Мюнхені, Солінгені. У деяких містах виступав на концертах, зокрема в Бібріху (1912), Відні й Вецлярі (1916), Празі (1924) та ін. У його репертуарі було 53 оперні партії.

Був першим найкращим виконавцем партій в усіх операх Вагнера: Лоенгрін („Лоенгрін"), Тангейзер („Тангейзер"), Зігфрід („Перстень нібелунга" і „Золото Рейна"), Зігмунд („Валькірія" і „Зігфрід"), Ерік („Летючий голландець"), Штольцінг („Нюрнберзькі мейстерзінгери"), Трістан („Трістан та Ізольда"), Парсільваль („Парсільваль"), Рієнці („Рієнці"). Однаково співав із найкращим успіхом як майстер-віртуоз партії в операх різного музичного стилю — італійських та французьких композиторів: Радамеса, Манріко й Отелло („Аїда", „Трубадур" і „Отелло" Верді), Каніо („Паяци" Леонкавалло), Елезара („Жидівка" Галеві), Надіра („Шукачі перлин" Бізе), Фауста („Фауст" Гуно), Васко де Гама, Рауля, Роберта і Пророка („Африканка" „Гугеноти", „Роберт-Диявол" і „Пророк" Майєрбера), Мазаніелло („Німа з Портічі" Обера), Самсон і Кондрат („Самсон і Даліла" і „Срібний дзвіночок" Сен-Санса).

Зі слов'янських опер співав тільки партії Йонтека і Степана („Галька" і „Страшний двір" Монюшка), Болеслава („Болеслав Хоробрий" Ружицького). Ще співав партії в операх Альбера, Бетховена, Вольфа-Феррарі, Лорінца, Манен де Хуана, Моцарта, Ніколаї, Штрауса. Співав (1916 — 1921) у нових операх партії своїх сучасників: Пфіцнера („Троянди в саду" і „Палестріна"), Шрекера („Відмічені", „Шукач скарбів", „Іррелос").

Уже про перші його кроки на сцені газета „Neuste Nachrichten" 15 вересня 1902 р. писала: „Оперою Вагнера „Лоенгрін" відкрито театральний сезон. Вистава справила дуже гарне враження. Особливо це стосується виконання головної ролі Менцинським. Пречудова артистична гра і спів молодого талановитого артиста викликали в публіки найвищу оцінку. У нього повнозвучний, чистий, дуже гарного тембру й широкого діапазону голос, а вокальне дихання таке, що дає йому змогу навіть на найвищих тонах (не кажучи вже про середній регістр) блискуче і переможно протистояти найсильнішому оркестровому натиску. Дикція була прямо таки зразкова. Спів Менцинського підтвердив його прекрасну вокальну школу і, що особливо слід підкреслити — високий артистизм. Він так глибоко, задушевно і щиро передав усю гаму почуттів і переживань свого героя, що присутні були захоплені, зачаровані". Про неповторну майстерність співака ще писала музична критика: „Пан Менцинський цього вечора співав надзвичайно гарно. Найкраще йому вдаються високі витримані ноти, які звучать у нього соковито, барвисто. Голос артиста має баритональне — глибоке й міцне — забарвлення у нижньому і середньому регістрах, і витончене, справді тенорове на високих нотах. Чудове виконання ролі Фауста принесло йому ще більшу популярність" („Stockholms Tageblad", 1904, 13. X).

Два рази М. Менцинський виступав у рідному Львові. У січні 1903 р. з великим успіхом співав тут партії Лоенґріна („Лоенґрін", Ваґнера), Макса („Вільний стрілець" Вебера) і Йонтека („Галька" Монюшка). Польський критик Ф. Пайончковський писав: „Він чарував розлогим драматичним тенором, а чітка декламація і дикція, вільна і виразна гра ставили його в ряд неперевершених оперних виконавців. Особливо це проявилося у „Лоенґріні". Згодом у сезоні листопад 1908 — квітень 1909 рр. Менцинський знову на львівській сцені співав партії Лоенґріна, Танґейзера і Зіґфріда в операх Ваґнера, Каніо в „Паяцах", Радамеса в „Аїді", Елезара в „Жидівці", Болеслава в „Болеславі Хороброму". Його партнерками в головних ролях були провідні співачки Богус-Геллерова і Королевич-Вайдова. Критик львівської газети „Przegląnd" (1908, 3. XII) Я. Вільчинський писав про виконавство Ваґнерових героїв: „Що стосується Менцинського, то мусимо сказати про його виступи якнайпозитивніше". Та ж газета ще підкреслювала в рецензії на виступ співака в ролі Лоенґріна: „Публіка влаштовувала йому овації по кожній відслоні. То був надзвичайний тріумф, зовсім справедливий. Бо п. Менцинський має усі услів'я до того, щоб станути в ряді найперших співаків Європи". З рецензіями на всі вистави з участю Менцинського на сторінках „Діла" виступив Ф. Колесса. Він писав: „Хоч ваґнерівські опери найкраще відповідають талантові п. Менцинського, його школі й характеру, його голосу, та виступами в „Аїді" показав знаменитий артист, що й італійську оперу опанував він із питомою собі музикальністю і хистом... Незвичайний успіх мав п. Менцинський як Елезар у „Жидівці", хоч співав по-шведському. Його ж чудовий, викінчений до найменших подробиць спів може стати взірцем для виконання цієї партії... Його голос — сильний, дзвінкий, просто блискучий в горішньому і середньому реґістрах, відзначається відповідною силою і барвою також у низьких тонах, а годиться зазначити, що це прикмета, рідко подибувана в тенорів". У Львові окремі партії в операх М. виконував польською, німецькою і шведською мовами. Також у Стокгольмі співав німецькою, а шведською — в операх „Зіґфрід", „Летючий голландець", „Німа з Портічі", „Отелло", „Фіделіо". Знав досконало 8 чужоземних мов, при потребі використовував їх у концертах. Востаннє на оперній сцені виступив у партії Елізара („Жидівка") у Стокгольмі 28. X. 1927 р.

Камерний спів постійно звучав у виступах Менцинського на концертах в Україні та інших європейських країнах. Невипадково в Кельні німці дали йому шанобливе мистецьке звання „Каммерзінґер". Особливе місце в його концертному репертуарі займали твори М. Лисенка на слова Т. Шевченка. У ґрунтовній студії на цю тему „Модест Менцинський і українська пісня" (1919) С. Людкевич відзначав: „Ніякі інші українські солоспіви так гарно не підійшли під артистичну манеру і індивідуальність Менцинського, як саме Лисенкові солоспіви до слів Шевченка... Менцинський уперше показав у нас в Галичині (а може, і взагалі на Україні) музику до „Кобзаря" в її найкращому і найвірнішому виді і став першим класичним виконавцем у нас того роду стилю Лисенка". Співав твори Шевченка-Лисенка „Гетьмани", „Гомоніла Україна", „За думою дума", „Мені однаково", „Минають дні", „Нащо мені чорні брови", „Огні горять", „Ой Дніпре, мій Дніпре", „Ой чого ти почорніло", „По діброві вітер віє", „Дума про Кобзаря" з опери „Тарас Бульба", „Ой одна я, одна", „Якби мені, мамо, намисто". Виконував їх задушевно поряд із народними піснями

в обробці М. Лисенка („О, не світи, місяченьку“, „Ой зійди, зійди“, „Ой не стелися, хрещатий барвінку“, „Чи ти, милий, пилом припав“, „Ой не гаразд, запорожці“, „Чи ти, милий, білобривий“, „Ой що ж бо то та й за ворон“. Зокрема співав на Шевченківських та інших концертах у Перемишлі (1895—1900, 1909, 1912, 1921); Стрию (1898, 1900, 1912), Львові (1898, 1900, 1902, 1904, 1908, 1909, 1912, 1914, 1921, 1924, 1925, 1928), Станиславові (1900, 1928), Самборі (1900, 1928), Тернополі (1900), Чернівцях (1912), Бориславі (1925), Коломиї (1928). Часто виступав на концертах хорів „Бояна“. На концерті „Львівського Бояна“ 8.IV.1909 р. відзначений „Почесною грамотою“. У 1925 і 1928 рр. Менцинський заїжджав до родичів на Бойківщину, разом з О. Носалевичем давали концерт для селян.

За рубежем концертував у Відні (1902, 1914, 1916), Венцлярі (Австрія, у таборах евакуйованих, 1916), Празі (1924, 1925), Стокгольмі (1905, 1906; у 1912 на Олімпійських іграх), по Стокгольмському радіо (1928). Деякі з цих солоспівів М. Лисенка записані на грамофонні платівки. Ще співав романси „Ой гляну я, подивлюся“ М. Волошина на сл. Т. Шевченка, „Черемоше, брате мій“, „Тайну“, „Піду, втечу“ Людкевича, „Фіналє“, „Дума про Нечая“, „Як почуєш вночі“, „Із сліз моїх“, „Розжалобилася душа“ Січинського, „Соколи“ Ярославенка, „Ой поля, ви, поля“ Барвінського, „Мій рідний краю“ Гречанінова, „Гопак“ Мусоргського, „Якби я був молодший, дівчино“ Я. Галля; романси Вебера, Вольфа, Брехера, Вергера, Ґріґа, Шуберта, Шумана, Чайковського, Верді, Гардера, Германа; арії з опер свого репертуару. У Галичині на концертах йому акомпанували в різний час відомі піаністи С. Дністрянська, О. Ціпановська, Д. Шухевич-Старосольська, О. Ясеницька, В. Божейко, В. Барвінський, Н. Нижанківський, а на європейських сценах (1927—1930) — Елла Кондрат.

Наприкінці 1920-х років М. Менцинський проводив у Німеччині і Швеції концерти одного автора або гумористичні гротескні „Вечори веселої пісні“ в Кельні, Рейні, Франкфурті-на-Майні. У програмі такого ж вечора у Стокгольмі ним виконані в лукаво-гумористичній манері „Пісня підмайстра“ і „Музикант“ Ф. Вольфа, „Цілунок“ Бетговена, „Пересторога“ Моцарта, „Хороводи“ Вебера, „Улюблена публіка“, „Балада про жабу“, „Жахлива історія“ Спіса, „Весілля дідька“ Фледа, „П'ятниця“, „Курочка“, „Вранішня зоря“ Греледа та ін.

З 1927 р. Менцинський відкрив у Стокгольмі приватну школу співу. Серед його учнів прославився співак, а згодом як професор Стокгольмської вищої музичної школи Арне Суннегорд, який виховав ціле покоління вокалістів за методом Менцинського. Отже, Менцинський став творцем шведської вокальної школи.

Відомий німецький музичний критик Роберт Адамі в журналі „Сцена і світ“ (1913, № 15, січень) залишив нам типову характеристику співака: „Менцинський — вроджений талант, який дуже тонко засвоїв стилістику і патетику, характерні для музичних драм байрейтського митця. Голос у нього ллється вільно і легко, соковиті і повнозвучні ноти середнього реґістру, на яких він „будує“ свої сонцесяйні верхівки, ніколи його не зраджують. Це забезпечує сильний, вражаючий вплив його виконання, яке ще більше виграє від тонкої інтерпретації, правильної вимови, прекрасної техніки дихання, багатства динамічних відтінків, барв і нюансів. Голос милозвучний, ретельно вишколений, цілком пасує до нього значний темперамент артиста, політність і енерґія його голосу та співу. Це так кон-

трастує з ніжним ліризмом, і все разом надзвичайно зворушує душі слухачів. Вимова в нього бездоганної чистоти, гостроти й чіткости".

Твори: Менцинський М. „Дещо про себе", „Як я прийшов на сцену" (автобіографічні нотатки на замовлення німецької газети „Кельнер Таґеблятт" (Кельн). Обидві опубліковані в 1910 р. Українською мовою. — у кн. „Модест Менцинський. Спогади, матеріяли, листування.— К., 1995.— С. 166—170, 99—101.

Фольклорні записи. Народні пісні, записані Ф. Колессою від М. Менцинського // Див. „Народні пісні з Галицької Лемківщини". Етнограф. збірник НТШ.— Львів, 1929.— Т. 39—40. — Передмова.— С. УІ.

Записи М. Менцинського (1895 р.) народних пісень для Ф. Колесси: родинно-побутові та ліричні „Думка по думці" з-під Дрогобича; „Стелися, стелися", „Моя пригодойко", „А ти, мій миленький", „До іншої йдучи", „Гори мої, гори", про вдовину долю „Чорними очима", „Є в саду ліщина"; пияцька „А мій муж недоріс" — запис у с. Хідновичах Стрийського повіту. Опубліковані у кн. „Модест Менцинський. Спогади, матеріали, листування".— К., 1995.— С. 257—261.

Дискографія:

Стокгольм, лютий 1910, 10", у супроводі ф-но (українською). Записав Франц Хампе:

10438 L. Лисенко (обр.) „Ой не світи, місяченьку" — нар. пісня (4-22074, 222193); 10439L Єдлічка (обр.) „Ой ходив чумак сім рік по Дону" — нар. пісня (4-22074); 10440 L Людкевич „Черемоше, брате мій", сл. Б. Лепкого (4-22076, 222195); 10441 L Січинський „Із сліз моїх", сл. А. Кримського (4-22071, 222190); 10442 L Лисенко „Дума", сл. Т. Шевченка (4-22073, 222193); 10443 L „Мені однаково", сл. Т. Шевченка (4-22072, 222191; 10444 L Єдлічка (обр.) „Ой я нещасний" — нар. пісня (4-22068, 222187); 10445 L Лисенко (обр.) „Ой, зійди, зійди" — нар. пісня (4-22069, 222188); 10446 L Січинський „Як почуєш вночі", сл. І. Франка (4-22070, 2222189); 10447 L Січинський „Розжалобилася душа", сл. Б. Лепкого (4-22065, 222198); 10450 L Лисенко („Гетьмани, гетьмани", сл. Т. Шевченка (4-22066, 222199); 10451 Лисенко (обр.) „Ой не стелися, хрещатий барвінку", нар. пісня (4-22067, 222186); 10452 L Верді „Отелло" — Сцена Отелло (2-82802).

Стокгольм, перша половина 1910, 12", у супроводі оркестру (німецькою), записав Франц Хампе:

446 m Ваґнер „Зіґфрід" — Пісня Зіґфріда („Пісня з мечем"), (042249); 447 m Ваґнер „Валькірія" — пісня Зіґмунда („Пісня кохання"), (042250).

Берлін, перша половина 1910, 10". Записав Артур С. Кларк.

1906-У, Лисенко (обр.) „Чи ти, милий, пилом припав" — нар. пісня з ф-но (4-222111, 222197); 1907-У Лисенко (обр.) „Ой не гаразд, запорожці" — нар. пісня з ф-но (4-22110, 222196); 1908-У Верді „Отелло" — Сцена Отелло в супроводі оркестру, німецькою (4-42395); 1909-У Пуччіні „Тоска" — арія Каварадоссі в супроводі оркестру, німецькою (4-42396).

Берлін, перша половина 1910, 12", у супроводі оркестру. Записав Артур С. Кларк:

187 Z Вербицький „Ще не вмерла України...", сл. П. Чубинського (022168, 0222007; 188 Z Ваґнер „Лоенґрін" — сцена Лоенґріна („Прощання", німецькою (042269); 189 Z Флотов „Марта" — арія Ліонеля, польською (022166, 0222003), 190 Z Флотов „Марта" — арія, німецькою, Ліонеля (042271); 191 Z Галеві „Жидівка" — арія Елезара польською (022165, 0222002); 192 Z Галеві „Жидівка" — арія Елезара, німецькою (042272); 193 Z Моцарт „Чарівна флейта" — арія Таміно, німецькою (042273); 194 Z Ваґнер „Мейстерзінгери" — пісня Вальтера Штольцінґа („Похвальна пісня", німецькою (042270); 195 Z Ярославенко „Марш соколів", сл. автора (022167, 0222006); 199 Z Українські народні пісні: а) Лисенко (обр.), випуск 17, можливо, у супроводі ф-но (022163); б) Єдлічка (обр.), випуск 2, можливо, у супроводі ф-но (0220004); 200 m Українські народні пісні: в) Лисенко (обр.), випуск 16, можливо, у супроводі ф-но (022164); г) „Чи ти, милий білобривий" (222005).

Берлін, 31 липня 1911, 12" в супроводі оркестру (українською, німецькою). Записав Фред В. Гальсберґ:

22616 Лисенко „Минають дні, минають ночі", сл. Т. Шевченка (022203, 0222008); 2262-С Лисенко „Ой Дніпре, мій Дніпре", сл. Т. Шевченка (022204, 0222009); 2263-С Верді „Отелло" — монолог Отелло (042303).

Берлін, 4 серпня 1911, 12" в супроводі оркестру (нім.). Записав Фред В. Гальсберґ; 2264-С Ваґнер „Трістан та Ізольда" — сцена Трістана (042317, 042318); 2265 С Ваґнер „Рієнці" — благання Рієнці (042117, 042118), 2266 С Леонкавалло „Паяци" — сцена Каніо (042304).

Берлін, 2 серпня 1911, 10", у супроводі оркестру. Записав Фред В. Гальсберґ:

15562-в українською, назви не встановлено (222237); 15563-в українською, назви не встановлено (222238); 15564-в платівки не друкувалися (-); 15565-в Галль: „Баркарола" (222235); б) „Ховатися не доведеться" з ф-но пол. (D/S 1919); 15566 в платівки не друку-

валися (-); 15567 в Пуччіні „Тоска" — арія Каварадоссі, пол. (DS 1919, 222235); 15568 в Леонкавалло „Паяци" — арія Каніо, нім. (4-42485); 1569 у Верді „Трубадур" — арія Манріко, нім. (4-42486).

Видання Пате (подано із скороченням):

Лисенко (обр.) „Ой що ж бо то та й за ворон" — нар. пісня; Лисенко „Ой одна я, одна", сл. Т. Шевченко, з ф-но; Лисенко „Якби мені, мамо, намисто", сл. Т. Шевченка, з ф-но.

(Уклав дискографію Р. Савицький-син із США).

Бібл.: Статті, рецензії про виступи М. Менцинського у львівській Опері: Pajęczkowski F. Teatr Lwowski pod dyr. T. Pawlikowskiego. — 1900—1906.— Kraków, 1961.— 279, 426, 431, 434; О. Борковський. Опера // Діло.— 1902.—23 груд.; Н.[Вахнянин] Виступ М. Менцинського в опері „Лоенгрін" // Руслан.—1902.— № 287; Наші артисти-співаки // Діло.— 16 січ.; Колесса Ф. „Тангейзер" // Діло.— 1908.—21 груд.; Колесса Ф. „Аїда" // Діло.— 1909.— 18 січ.; Колесса Ф. „Зігфрід" // Діло.— 1909.— 8 лют.; „Болеслав Хоробрий" // Діло.— 1909.— 13 лют.; Останні виступи Менцинського // Руслан.— 1909.— 17 лют.

Концерти М. Менцинського в Україні:

Почесна грамота „Львівського Бояна" М. Менцинському 1898 р. // ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 91; Святочний вечір на честь І. Котляревського у Львові // Діло.— 1898.— 9 лют.; Столітні роковини відродження української літератури [у Перемишлі] // Діло.— 1898.— 11 лист.; 1 груд.; Вечерниці у Львові // Діло.—1898.—20 лист.; Учасник. Свято І. Котляревського в Перемишли // Діло.— 1898.—1 груд.; Сьогорічний концерт „Львівського Бояна" в роковини Шевченка // Діло.— 1899.—4 берез.; К. Про концерт М. Менцинського в Перемишли // Діло.—1900.—16 і 25 серп.; Концерт Менцинського в Тернополи // Діло.— 1900.—12 і 18 верес.; Про концерт у Стрию // Діло.—1900.— 3 жовт.; Концерт Менцинського: (у Львові) // Діло.—1902.—26 і 28 черв.; Концерт Шевченківський [у Львові] // Діло.—1904.—4 квіт.; Програма концерту [М. Менцинського] на честь Т. Шевченка у Львові // Руслан.—1909.—13 лют.; Про концерт у Львові з участю С. Крушельницької // Діло.—1909.—26, 31 трав.; Руслан.—1909.—27 і 28 трав.; Концерт в Перемишли // Діло.— 21 черв.; Народне слово.—1909.—№ 229; Соловій укр. пісні /Концерт Менцинського у Львові // Народне слово.—1912.— Садовський В. (Домет). Концерт М. Менцинського у Перемишли // Діло.—1912.—6 черв.; Волошин. М. Менцинський в Стрию //Діло.—1912.— 13, 17 черв.; Концерт у Чернівцях // Нова Буковина.—1912.—2, 19, 23 черв.; М. Менцинський на Шевченківському концерті у Львові // Діло.—1914.—6 черв.; М. Менцинський у Львові // Діло.—1924.—№ 144, 157; З концертової залі // Світ.—1925.—№ 6.— С. 6; Концерти в Галичині з участю В. Барвінського // Діло.—1928.—20 трав.; Учасник. Виступ М. Менцинського у Львові // Діло.—1928.—30 трав.; Новий час (Львів).—1928.—30 трав.; Медведик П. Менцинський Модест // Шевченківський словник.—К., 1976.—Т. 1.—С. 392.

Українські концерти за рубежем:

П. Галин. Тарасове свято над Дунаєм // Діло.—1902.—16 лют.; Українська пісня в Стокгольмі // Діло.—1905.—16 квіт.; Програми Шевченківських концертів // ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1; Менцинський співає по Стокгольмському радіо // Діло.—1928.—25 квіт.

Література про співака: М. Менцинський // Нове мистецтво.—1925.—№ 4.—С. 11; Музичні сельветки: М. Менцинський // Музика.—К., 1927.— № 3.—С. 29—33; Деркач І. Героїчний тенор // Літ. Україна.—1964.—28 квіт.; Демочко К. Незабутній концерт // Мистецька Буковина. Нариси.—К., 1968.—С. 146—151; Деркач І. Модест Менцинський. Нарис.—Львів, 1969, з фото; The Record Collector. In memory of tenor Myroslaw Starytsky (Miro-Scala) by R. Sawycki. Tracking Menzinski Records.—Iss. Oct., 1978; Історія укр. музики.—К., 1990.— Т. 3.— С. 291—292, 300, 333, 338; Музична бібліотека Модеста Менцинського: Каталог/Уклала О. Осадця.— Львів, 1992; Модест Менцинський. Спогади, матеріали, листування. Вступ. стаття, дискографія.— Автор-упоряд. М. Головащенко.— К., 1995, з фото.

МИГАЛЬ Іванна (нар. 6 лютого 1937, Львів — пом. 17 вересня 1983, Торонто, Канада) — оперна та камерна співачка (меццо-сопрано). Дитячі роки І. Мигаль минули в Буську й Сокалі, де вчителювали її батьки. Зростала в музичному оточенні: батько — скрипаль і диригент, випускник Львівської консерваторії, працював в Учительській семінарії у Сокалі. У 1944 р. з батьками еміґрувала до Німеччини, а 1949 р. — до Канади, в Едмонтон, Тендер Бей (Онтаріо). Там училася два роки в музичній школі. Згодом брала приватні лекції з ф-но і співу у відомої піаністки М. Оулд. Водночас вона — солістка шкільного і церковного хорів та хору „Просвіти" (ним керував її батько). З 1957 р. вчилася співу в Королівській музичній консерваторії у Торонті, згодом відвідувала

оперну школу Торонтського університету (клас вокалу проф. Ернесто Вінчі, закінчила з відзнакою). Ще студенткою була солісткою хорів „Лесші Бел Кваєр" і церкви Святого Миколая (диригент, проф. І. Коваленко). Дебютувала в опереті „Мікадо" Салівана у Стратсфорді. Вдосконалювала майстерність співу в Літній музичній школі в Аспені (штат Колорадо, США), у вчителів Дженні Турель (спів) і Елмер Надя і Маделін Молхорд (сценічне мистецтво).

В Аспені І. Мигаль брала участь у щорічних музичних фестивалях співаків світової слави. На цих концертах (у 1956 — 1976 рр.) виконувала головні партії в операх Стравінського, Россіні, Моцарта, Р. Штрауса. З 1964 р. із власними концертами кілька років співала у Страдфордському театрі, в оперній компанії Торонта, по радіо і на телебаченні. У 1965 р. гастролювала як естрадна співачка з оркестром у містах США (Майямі, Детройті, Нью-Йорку, Чикаґо, Філадельфії). У 1969—1973 рр. у Метрополітен-опері, згодом у Майямській, а з 1974 р. — знову в Канадській оперній компанії.

У листопаді 1957 р. вступила до Студії Метрополітен-опери в Нью-Йорку, щоб удосконалити і поглибити голос, виробити сценічну пластичність. Тут виконувала основні партії у давніх і сучасних операх. Зі Студією Метрополітен-опери вона з великим успіхом гастролювала у великих містах США й Канади, за що була нагороджена стипендією з фонду Мокреції Борі. Брала участь як солістка в численних концертах із 17 найкращими симфонічними оркестрами, виконувала з ними твори визначних композиторів світової слави від Генделя до Роджера і Гаммерштейна (співала англійською, французькою та слов'янськими мовами), зокрема арії з „Месії" Генделя, „Бориса Годунова" Мусоргського, „Кармен" Бізе, „Казки Гофмана" Оффенбаха; співала на українських святах, ювілейних вечорах твори українських композиторів та народні пісні в Тандер Бей, Торонті, Вінніпеґу, Нью-Йорку, Клівленді. По радіо виступала інколи з подругою, співачкою Роксоляною Росляк. Критика високо оцінила її талант, називала „зіркою Метрополітен-опери".

Дискографія: „Ангел ночі", сл. і муз. С. Гулака-Артемовського; „Ой поля, ви, поля", сл. О. Кониського, муз. В. Барвінського; „Садок вишневий", сл. Т. Шевченка, муз. М. Лисенка; „Пісня", сл. Г. Чупринки, муз. А. Гнатишина; „На білу гречку впали роси", сл. М. Рильського, муз. Б. Веселовського; „Вечірня пісня", сл. В. Самійленка, муз. К. Стеценка; „На вулиці скрипка грає", народна пісня, обр. М. Красева; „Хотіла б я піснею стати", сл. Л. Українки, муз. К. Стеценка, „Кряче ворон", сл. Є. Кротевича, муз. К. Стеценка; „Стояла я і слухала весну", сл. Л. Українки, муз. К. Стеценка; „Київський вальс", сл. Л. Китастої, муз. П. Китастого; „Тихо гойдаються", сл. М. Чернявського, муз. К. Стеценка; „Утоптала стежечку", сл. Т. Шевченка, муз. Я. Степового; „Не шуми, калинонько", сл. Д. Луценка, муз. І. Шамо; „Ти, моя вірна любов", сл. А. Малишка, муз. П. Майбороди. Магнітофонні записи з виступів Мигаль у Метрополітен-опері: арії Лоретти з опери „Парсіваль" Ваґнера (3.IV.1971 р.), Баттерфляй з опери „Мадам Баттерфляй" Пуччіні (3.IV.1971 р.), Луїзи з опери „Луїза Міляєрвірд" Верді (запис 17.IV.1971). (Інформація дискографа С. Максим'юка з Вашинґтону.)

Бібл.: Мигаль Іванна // Мариняк М. Біографічний довідник до історії українців Канади.— Вінніпеґ, 1986.— С. 433—434; Надбужанщина. Зб.— Нью-Йорк; Париж; Торонто, 1986.— Т. 2.— С. 869—872; Myhal Ivanka // Shtohryn D. Ukrainians in North America.— Champaign, 1975.— P. 216.

МОСКВИЧІВ Йосип (нар. 17 квітня 1888, м. Ніжин Чернігів. обл. — пом. 20 лютого 1947, Львів, похований на Личаківському цвинтарі) — скрипаль, педагог. Музичну освіту здобув у Ніжинському музичному училищі (1907—1909), Варшавській консерваторії (1909—1912), у „школі май-

стерности“ Лошно, Ст. Барцевича у Варшаві; приватно в Л. Ауера, Безерківського й Ерденка. Улітку (1912—1914) провадив заробіткові концерти на курортах Кисловодська і П'ятигорська. Був солістом симфонічного оркестру (1914—1915); обслуговував оркестри театрів М. Заньковецької і П. Саксаганського (1915—1916), їх гастролі у Кременчуці, Херсоні, Миколаєві; у Театрі М. Садовського (1918—1920, Одеса, Кам'янець-Подільський, Тернопіль).

Переїхав до Львова і став працювати професором класу скрипки у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка (1920—1939), водночас і в Консерваторії ім. Шимановського, у музичній школі І. Падеревського, деякий час і у філії Музичного інституту Перемишля. Згодом працював у Львівській консерваторії і музичній школі-десятирічці (1940—1944), директором музучилища (1944—1945).

Протягом свого творчого життя постійно брав участь в українському концертному житті, грав на збірних вечорах пам'яти Т. Шевченка, М. Шашкевича, І. Франка, Л. Українки, М. Лисенка та ін. Уже в березні 1922 р. чудово виконував твори Баха, „В кращі дні“ Попера, романси М. Лисенка на Шевченківському вечорі у Львові.

Велику популярність мали сольні концерти Москвичева, зокрема в його концертному турне в містах Стрию, Дрогобичі, Станиславові, Коломиї, Перемишлі. Про концерт у Тернополі газета „Діло“ (1928) повідомляла: „Найбільшою атракцією концерту були виступи відомої нашої піаністки В. Божейко і скрипаля Й. Москвичіва... Він зіграв „Сонату“ Моцарта і „Серенаду“ Чайковського. Змушений оплесками, зіграв ще два твори власної композиції: „Каденцію“ й „Етюд“, які на слухачів справили велике враження. На кінець зіграв він по-мистецьки твір В. Безкоровайного „Українські думки“, № 6. Техніка гри, чудова інтерпретація, висока дистанція у фразуванні — це його прикмети як віртуоза та композитора“. Часто виступав він також на концертах у дуетах із піаністами В. Божейко, Г. Левицькою.

„Заходом Музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові 18 червня 1931 року, — читаємо в журналі „Кіно“, — відбудеться концертний вечір, на якому виступить наш відомий скрипаль проф. Москвичів. У програмі: Ц. Франк, Чайковський, Глюк, Бах, Паганіні, Пшіхода, Нашез, Москвичів. Авдиторія незвичайно приємно вислухає нашого віртуоза, який у нас відтворює свою програму з пам'яті, а особливо твори Чайковського“.

Серед учнів Й. Москвичіва були скрипалі Ю. Крих, Є. Цегельський, Олександра Деркач.

Твори для скрипки: Каденція (1927), Етюд (1927), Імпровізація, Думка, Концерт-фантазія, Елегія, Ескіз, Фантазія фа-дієз мінор.

Бібл.: Шевченківські концертні програми // ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 134—138; Автобіографія Й. Москвичева // Архів Вищого музичного інституту у Львові. Особова справа, ф. 20; Михальчишин Я. З музикою крізь життя.— Львів, 1992.— С. 116—117.

НЕГРЕБЕЦЬКА Ірина (нар. 27 жовтня 1895, містечко Залізці, тепер Зборівського р-ну Терноп. обл. — пом. 14 січня 1962, Львів, похована на Янівському цвинтарі) — піаністка і педагог. Племінниця С. Крушельницької по родині Савчинських-Нудів. Жила в культурній родині адвоката А. Негребецького. У 1905 р. переїхала з батьками із Залізців до Перемишля, де навчалася в Інституті для шляхетних дівчат із музичним на-

хилом (клас ф-но Є. Петерса, О. Ціпановської, 1906—1912), у Вищому музичному інституті у Львові (клас ф-но В. Барвінського, 1916—1920), удосконалювала „концертну майстерність“ приватно до 1928 р. Вела клас фортепіано в перемишльській філії Вищого музичного інституту (1924—1939). Брала активну участь у музичному житті „Перемишльського „Бояна“, виконувала сольні номери та в ансамблі із скрипалями Є. Цегельським і Є. Козулькевичем. Працювала доцентом Львівської консерваторії (1939—1941) і в музичній школі-десятирічці. Акомпанувала співакам на концертах, грала у збірних концертах твори Барвінського, Н. Нижанківського, Лопатинського, Лисенка, Шопена, Мендельсона, Сарасате, народні пісні для фортепіано. Її учнями були піаністи Т. Лагола, Я. Матюха, музикознавці Л. Мелех-Яросевич і Б. Фільц.

Бібл.: Шевченківські концерти в Перемишлі 1911—1934 рр. // ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 133—138; Відомості про І. Негребецьку подали авторові Богдана Фільц (Київ, ІМФЕ) та Ірина Лужецька, наук. працівник Музичного музею С. Крушельницької у Львові (1995); Концерт І. Негребецької у Перемишлі // Боян.— 1930.— № 4—5; Негребецька І. // Укр. інститут для дівчат у Перемишлі.— Дрогобич, 1995.— С. 72.

НЕДІЛЬСЬКИЙ Іван (нар. 25 липня 1895, с. Золотий Потік Бучацького р-ну Терноп. обл. — пом. 5 червня 1970, Нью-Йорк, США) — композитор, хоровий диригент, віолончеліст, педагог. Закінчив гімназію у Кіцмані на Буковині (1924) й консерваторії Штерна у Берліні (клас віолончелі, 1926). Працював учителем музики в містечку Підгайцях (1926—1928); там він і В. Билів були диригентами „Бояна“ (з 1926 р.). Вели чол. і мішаний хори, виступали на концертах в інструментальному квартеті: В. Билів (1 скрипка), Є. Сена (2 скрипка), І. Недільський (віолончель), О. Мостовий (альт), Левицька (ф-но). Учитель класу віолончелі та теоретичних предметів у філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Станиславові (1928—1939, 1942—1944), там же був одним із диригентів хору „Боян“ (1928—1932); учителем у середній школі та музичному училищі (1939—1941). Еміґрував до США, викладав теоретичні предмети в Українському музичному інституті в Нью-Йорку, там же — організатор і диригент хору „Думка“, з 1955 р. — молодіжного хору. Був автором інформацій про муз. життя у часописі „Українська музика“ (1937—1938).

Твори: хорові — „Засяло сонце золоте“, сл. Ст. Пилипенка для міш. хору (1923); „За річкою попід гаєм“ для міш. хору; „Ой у саду“ для міш. хору; „У далекій чужині“ для чол. хору; „Весняний день“, сл. Г. Дубика (1921); „Фіялочки сині“ (1920—1921); „Пісне моя“, сл. І. Франка; „Коли часом“, „Ми молоді“, сл. Л. Лепкого; „У дві пари несуть хмари“; колядка „Вістку голосить світу зірниця“. Нью-Йорк, 1982, редактор І. Соневицький, зб. Вибрані твори для міш. хору, без супроводу.

Солоспіви на сл. І. Франка, С. Чарнецького...

Церковна музика: „Отче наш“ та ін.

Музичні твори зберігаються у ЛНБ, ВР.— Ф. 163, спр. 91/1 — 91/2; ЛНБ, ВМ.— Фонди нот.

Дискографія: Коляди. Виконує жін. хор „Боян“, автор обробок і диригент І. Недільський, Нью-Йорк; „Новая радість світу ся являє“ у тому ж виконанні; „Дзвони дзвонять“, автори Кашубинський, Недільський; „Херувими свят!“ у тому ж виконанні; „По всьому світу“ у тому ж виконанні.

„Бог предвічний“ — автори Людкевич, Недільський. Виконує хор „Думка“, диригент О. Микитюк.— Фірма „Арка“, Нью-Йорк.

Бібл.: „Станиславівський Боян“ // Боян (Дрогобич).—1929.—№ 1.—С. 25; Чайковський А. Свято „Просвіти“ у Львові// Діло.—1928.—11 лип.; Бучач і Бучаччина.— Нью-Йорк; Торонто, 1972.—С. 403; Підгаєцька земля.—Детройт; Торонто, 1980.—С. 349; Недільський І. // Дитиняк М. Українські композитори: Бібл. довідник.— Едмонтон, 1986; Недільський І. // Митці України: Енциклоп. довідник.—К., 1992.—С. 419.

ОМЕЛЬСЬКИЙ Іполіт (нар. 1868, с. Онут Заставнівського р-ну Черн. обл. — пом. 18 листоп. 1973, м. Чернівці, похований на Центр. цвинтарі) — учитель, диригент, композитор, фольклорист. Закінчив учительську семінарію у Чернівцях. Там здобув музичні знання та навики хороведення, гри на скрипці. Працював учителем у с. Малятинцях Кіцманського р-ну (1887—1893) і в місті Заставні (1894—1918) на Буковині. Один з організаторів, згодом диригент хору „Заставнівського Бояна" (з 1906 р.). Брав активну участь у концертах „Бояна", запрошував музикантів із Чернівців на вечори пам'яті Т. Шевченка, Ю. Федьковича, О. Кобилянської. 1906 р. у Заставні виступав бандурист Г. Хоткевич. Відчував потребу морально-етичного й патріотичного репертуару для шкіл. Маючи це на меті, писав музичні твори, які з допомогою Я. Ярославенка видав у його видавництві „Торбан" у Львові. Текстами пісень були його власні вірші та поетичні твори інших авторів з юнацьких журналів.

Твори: дитячі хори: Зб. 1 випуск — „Поклін тобі, Тарасе", сл. С. Черкасенка; „Научала мене мати", „Ми українські діти", „Світом Божим вечоріє"; для міш. чол. і жін. хору — „Заповіт", сл. Т. Шевченка; „Єднаймося, діти України", сл. І. Омельського; „Пливе човен" для жін. хору; „Минулося кохання" для міш. хору.

Обробки народних пісень.

Солоспіви: Зб., 2 вип. — „Наша твердиня" („О рідна мово, скарбе мій" — дует для сопрано й альта, сл. С. Черкасенка; „Гей же, хлопці, козаки" — дует для сопрано та альта, сл. І. Омельського; „Христе, Князю" — дует для сопрано та альта; сл. Ю. Шкрумеляка; „Єднаймось, діти України" — дует для сопрано та альта; сл. І. Омельського. Зберігаються у ЛНБ, ВР.— Ф. 163, спр. 99/1 — 99/2.

Записав (1890—1892) бл. 70 народних пісень із мелодіями в с. Малятинцях Кіцманівського р-ну Чернівецької обл. (Зберігаються у фондах ІМФЕ ім. М. Рильського (Київ), ф. 29-3, од. зб. 366).

Бібл.: На отворення „Бояна" в Заставній // Буковина.—1906.— 8 берез.; Кобилянський А. Перший концерт „Заставнівського Бояна" // Буковина.—1906.—12 квіт.

ОМЕЛЬСЬКИЙ Олександр (нар. 22 травня 1906, Онут Заставнівського р-ну Чернів. обл. — пом. бл. 1970, Нью-Йорк, США) — піаніст, композитор, педагог. Закінчив музичну школу в Чернівцях (клас ф-но Желеску, теорії у Зірра). Навчався у Моцартеумі в Зальцбурзі (клас Егона Корнавта). Працював у Чернівецькій філармонії. Еміґрував 1949 р. до Бразилії, з 1963 р. жив у Нью-Йорку, працював викладачем Українського музичного інституту, брав участь в українських концертах, був капельмейстером і акомпаніатором хору „Думка".

Твори для фортепіано: Дві поеми, Концерт, Фантазія, Фортепіанне тріо; зб. „28 популярних мелодій для ф-но"; „Орієнтальний танок" для оркестру.

Музика для дитячих казок; солоспіви.

Бібл.: Рудницький А. Українська музика.— Мюнхен, 1963.—С. 383—384; Дитиняк М. Українські композитори: Біо-бібліограф. довідник.—Едмонтон.—1966; Омельський Олександр // Мистецтво України: Біограф. довідник/За ред. А. Кудрицького.—К., 1997.—С. 449.

ОРЛЯН-СУБОТОВА Софія (нар. 14 вересня 1885, Львів — пом. 15 січ. 1969, Львів, похована на Личаківському цвинтарі) — співачка (сопрано) і педагог. Закінчила вчительську семінарію і музичну школу у Львові (клас фортепіано і співу С. Франчковської). У 1923—1939 рр. — провідна опереткова та естрадна артистка західноукраїнських мандрівних труп: „Баґателя", т-ва „Української бесіди", Театру Й. Стадника, Театру ім. І. Тобілевича, Театру ім. І. Котляревського. У 1939—1941 рр. працювала як драматична артистка у музичних виставах Львівського театру



Михайло Маслюк-Мартіні



Олекса Приходько



Роман Савицький



Стефанія Стадникова

ім. Л. Українки. Згодом давала уроки гри на фортепіано. На початках артистичної діяльности пройшла добру практичну школу мистецтва оперети в театрального дириґента Я. Барнича та режисера Й. Стадника. Знана була гарним голосом, темпераментною емоційною грою, чудовим поєднанням голосу і пластичного вираження ролі. Співала й партії в операх. У газеті „Діло“ (1929, 18 січня) рецензент писав про виставу „Мадам Баттерфляй“ Пуччіні: „В ролі Баттерфляй запрезентувалася якнайкраще п-ні Орлян. Співала м'яко й ніжно, до цього достроювалася її бездоганна гра. Старалася бути метеликом по інтенції автора лібрето і великого композиторa. Гідним її партнером був п. Нікітін (Пінкертон)“. Серед її опереткових партій були Арсена („Циганський барон“ Штрауса), Одетта і Маріца („Баядера“ і „Графиня Маріца“ Кальмана), Сузанна („Цнотлива Сузанна“ Жільбера), Ілона („Циганське кохання“ Леґара). Гастролювала у Дрогобичі, Стрию, Станиславові, Бродах та ін.

Бібл.: Театральні афіші, програмки // ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 202; Фото С. Орлян у ролях // ЛНБ, ВМ.—Колекція; Комунікат про авторський склад Театру „Укр. бесіди“ // Діло.—1923.—26 жовт.; Огляд вистав // Діло.—1928.—21 груд.; І. Н. З театру: „Орфей у пеклі“ (Рец.) // Діло.—1928.—28 груд.; Наш театр.—Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1992.—Т. 2.

ОСИПОВИЧЕВА Антоніна (дів. прізвище **Скршіван,** нар. 5 травня 1855, Прага (Чехія) — пом. 22 листопада 1926 р., Львів, похована на Личаківському цвинтарі) — опереткова співачка (сопрано) і драматична артистка. З походження чешка, у 1880—1884 рр. виступала на сцені під псевдонімом „Танська“. У дитинстві та юності проживала і навчалася приватно гри на фортепіано в Тернополі. Виступала в польських мандрівних трупах Ю. П'ясецької (1877—1880) та В. Антоневського (1894—1895). У 1882—1914, 1917—1918 рр. співала опереткові партії у Театрі товариства „Українська бесіда“ у Львові. Її учителем вокалу був театральний дириґент Ф. Доліста; працювала під керівництвом відомих режисерів музичної сцени Гриневецького, М. Ольшанського, Й. Стадника; у „Тернопільських театральних вечорах“ (1917), Чернівецькому українському театрі (Чернівці, Коломия, Станиславів (1918—1919), у трупі В. Коссака (1921—1924).

Серед її опереткових партій на українській сцені були Ельвіра („Ямарі“ Целлера), Артеміза і Чіпра („Весела війна“ і „Циганський барон“ Штрауса), Ґертруда („Корневільські дзвони“ Планкета), Катіма („Мікадо“ Сулівена), Ївга і Знахарка („Чорноморці“ і „Відьма“ Лисенка), Тетяна („Підгоряни“ Вербицького), Санда („Пані молода з Боснії“ Воробкевича). І. Франко, який неодноразово бачив артистку на сцені, у статті „Руський театр“ писав (1893): „З-поміж артисток галицько-українського театру на першому місці слід назвати Осиповичеву. Це дуже заслужена артистка на українській сцені“. А С. Чарнецький у „Нарисі історії українського театру в Галичині“ (1934) називав Осиповичеву „великою артисткою з давнішого покоління, окрасою і гордістю театру“. Добре оцінила преса мистецьке виконання Осиповичевою ролі Терпилихи в ювілейній виставі „Наталка Полтавка“ Лисенка у Львові в жовтні 1898 р.

Восени 1907 р. громадськість Львова урочисто відзначила 30-річчя сценічної діяльности А. Осиповичевої. Ювілейне святкування, як подають її сучасники, „стало святом українського театру“. Зворушливим епізодом на вечорі було вручення ювілярці срібного вінка і теплого вітання співачкою

Соломією Крушельницькою. Майстерно грала Осиповичева й драматичні, переважно характерні ролі.

Бібл.: Ювілейний вечір Осиповичевої // Діло.—1907.—17 жовт.; Ол. С. У 30-ті роковини першого виступу А. Осиповичевої на укр. сцені // Діло.—1907.—15 жовт.; Пам'яти А. Осиповичевої // Світ.—1927.—№ 14; Чарнецький С. Пам'яти А. Осиповичевої // Нова хата.—1927.—№ 1; Медведик П. Антоніна Осиповичева // Вільне життя.— 1961.— 4 груд.

ПЛЕШКЕВИЧ Омелян (нар. 1897, м. Маковиця Ярославського повіту — пом. 1960, Чикаґо, США) — хоровий дириґент. Зростав у родині вчителя. Перша світова війна закинула його в Ростов-на-Дону, де навчався у середній школі, а закінчував її у Львові. Потім — дириґентські курси у Львові. З юності займався музикою, грав на скрипці, сопілці, виявив неабиякий талант. Був дириґентом студентського чоловічого хорів „Бандурист" (1934—1938) і „Сурма" (1834—1939, 1942—1944, заснований 1927 р. Т. Купчинським, співдириґент І. Охримович). У репертуарі „Бандуриста" були хорові твори Людкевича, О. і Н. Нижанківських, Ф. Колесси, Б. Кудрика, Л. Лепкого, Р. Купчинського, М. Гайворонського.

Преса визнавала кращими тематичні концерти „Бандуриста": нові твори західноєвропейських композиторів (1932), твори О. Нижанківського (1934), концерти народних пісень (1934, 1938). Щорічно цей хор співав на Шевченківських вечорах Львові і поза ним. До концертів „Бандуриста" і „Сурми" залучали співаків М. Сабат-Свірську, Д. Бандрівську, М. Голинського, В. Тисяка, піаністів Б. Кудрика, Г. Левицьку, Н. Нижанківського. На збірному концерті пам'яти М. Лисенка у Львові (1938) Плешкевичів „Бандурист" співав твори ювіляра „На прю", „Гомоніла Україна".

Плешкевич еміґрував до Німеччини й 1945 р. організував у Реґенсбурзі чоловічий хор „Сурма", який давав концерти в багатьох містах, зокрема для біженців з України. Переїхав до США і знову очолював чоловічий хор „Сурма" в Чикаґо (1949—1955), який мав велику популярність. Там же керував молодіжним хором „Спілка української молоді Америки".

Твори: Кілька обробок патріотичних пісень із часів національно-визвольної боротьби за волю України (1940).

Бібл.: Савицький Р. Святковий концерт у 25-ліття М. Лисенка // Укр. музика.— 1939.— № 1; Плешкевич Омелян // Енциклопедія Українознавства.—Париж; Торонто, 1966.— Т. 6.— С. 2109; Плешкевич О.//Ярославщина. Засяння.— Нью-Йорк; Торонто, 1986.—С. 703—704; Історія укр. музики.—К., 1992.—С. 550—551.

ПРИДАТКЕВИЧ Роман (нар. 1 червня 1895, Живець поблизу Кракова — пом. 17 жовтня 1980, Меррей, Кентуккі, США) — скрипаль-віртуоз, композитор, педагог, музикознавець, музичний діяч. Дійсний член НТШ та різних американських музичних і композиторських товариств. Займався музикою з дитинства. У 1908—1913 рр. вчився у Вищому музичному інституті у Львові (клас скрипки Є. Перфецького, теорії музики — у Ф. Колесси і С. Людкевича). У 1913—1915 рр. продовжував навчання у Віденській музичній академії (клас скрипки Ю. Сверстки і О. Шевчика, композиції навчався у Р. Штерна та Й. Маркса). У 1922 р. відбував студії майстерности скрипкової гри в Г. Ґоттесмана (Відень) та Р. Гарцера і К. Флеща (Берлін), там же одночасно — студії композиції у В. Гмайндля. Починаючи із студентських часів, а далі все життя виступав як скрипаль на концертах, зокрема брав участь у Шевченківських вечорах у Львові

(1908, 1911, 1917, 1923), Відні (1914, з віолончелістом Б. Бережницьким, скрипалем Р. Криштальським). За рекомендацією К. Стеценка працював в Інституті народної освіти й Театральному інституті в Одесі (1920—1921). З 1923 р. жив на еміграції у США, де відбув музичні студії у Колумбійському університеті. Слухав лекції з композиції, музичного аналізу та інструменталізації у С. Бінґама, потім в О. Рігінальда Марріс'а, Пабло Галліко. У 1953 р. здобув науковий ступінь „Master of Arts" з музикознавства, згодом — доктора філософії у Рочестерському університеті. Разом із М. Гайворонським заснував (1924) у Нью-Йорку Український музичний інститут, був його професором і директором (1924—1930). Працював концертмейстером різних оркестрів у Нью-Йорку (1937—1940), був організатором і учасником „Українського тріо" (піаністка О. Ткачук і співачка М. Гребінецька), заступником дириґента оперної компанії ім. Гілберта і Саллівена (1944—1945), з 1946 р. — професор Меррейського коледжу. Знаний як активний діяч українського життя у США. Засновник „Товариства приятелів української музики", яке за участи відомих музикантів давало за сезон 8 концертів. Програма складалася із сольних творів, тріо, квартетів В. Барвінського, Б. Кудрика, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, П. Козицького, Ф. Якименка, Р. Придаткевича та ін. Дебют Придаткевича-скрипаля відбувся (1930) у великому залі Товн Гал у Нью-Йорку і пройшов із найвищою оцінкою американської преси. Багато концертував по містах США, Канади і Європи.

На сторінках нарису „Українська музика" (1963) А. Рудницький високо оцінює композиторську спадщину Р. Придаткевича: „Своєю мовою Придаткевич, безперечно, належить до поступової групи сучасних українських композиторів. Його творам властива дбайлива форма й докладне випрацювання подробиць — прикмети, варті особливого відзначення. Згідно з його словами, він домагається у своїй музиці передовсім „українського колориту і в деяких своїх творах його добився". Тому він зараховує себе до „національно-української школи", тобто тієї, яка своїм ідеалом ставить собі мистецьку сполуку української народної пісні зі складними засобами сучасної музики. Як першорядний скрипаль, що досконало знає усі таємниці цього інструменту, Придаткевич найкраще зумів здійснити свої творчі стремління й ідеали у своїх скрипкових творах. В українській музичній літературі вони мають особливу вартість вповні професійно, досконало технічно написаних творів, просякнутих суто українським характером і стилем. На сьогодні це найкращі скрипкові твори... Як скрипаль-віртуоз він в українському музичному світі — найвидатніший і безконкурентний".

Цікаві думки про композиції Придаткевича висловив 1953 р. З. Лисько: „Віртуоз-скрипаль Придаткевич дав із технічно-інструментального композиторського погляду справді повновартісні речі. В кожному тексті відчувається досвід майстра скрипкового мистецтва... Рясне використання народної тематики характерне для його творчості. Одначе у трактуванні цього матеріялу він відходить далеко від примітивного етнографізму. Народна тема є для нього тільки вихідною точкою, з якої він самостійно розвиває власну думку і її мистецьке оформлення. По суті, це є той саме принцип, що панує в усній новітній українській музиці... Одначе Придаткевич використовує своєрідні засоби. Його досить відважні і барвисті гармонії, уміння і спосіб поліфонічного думання, різноманітне оркестрове

звучання, опанування ним великих форм є складовим того своєрідного стилю, що ставить музиканта в ряд найновіших українських композиторів".

Музичні твори Придаткевича надруковані у США, Канаді, Німеччині, Бельгії, Франції, Японії.

Твори: „Пісня Давида", для хору з оркестром (1926, незакінчена).

Солоспіви: для голосу, скрипки і ф-но за народними мотивами „Гуцульська коляда", „Перепілка", „Чайка", „Ой ходила дівчинонька" з ф-но (1931); пісні до переспіву „Слова о полку Ігоревім" В. Пачовського; цикл солоспівів „Атомний вік" (1959), дві пісні на сл. Фр. Асизького.

Інструментальні твори: для скрипки і фортепіано — „Пісня без слів" (1911); Соната для ф-но; Перша сюїта; три твори на основі народних пісень („З буйним вітром", „Янічок", „Козачок"), Подільська сюїта; Гуцульська сюїта (1932—1947); Козацька ренесансова сюїта; Струнний квартет; Перша соната (1938—1940); перша Українська рапсодія („Кобзарська", 1939—1940); Дума, Козацька пісня, Танки; Друга Українська рапсодія („Весільна", 1947), Друга соната (Прелюд, Хорал, Фуґа, 1934—1946 рр.); 8 Прелюдів для ф-но; „Сюїта для донечки".

Для симфонічного оркестру: Перша симфонія „Українське визволення" з 4-х частин — „З вершин та рівнин", „Ідилія", „Молодість", „Боротьба" (1933—1937), першу частину цієї симфонії виконав диригент Л. Стоковський (1951); Друга симфонія (за мотивами „Тополі" Т. Шевченка, 1940—1945), Українська сюїта для малого оркестру (1937—1939), Третя симфонія (1961), Четверта симфонія „Про гетьмана Мазепу" (1959).

Незакінчені твори: Кантата, Третя соната для скрипки і ф-но, Камерна опера.

Українські народні пісні для скрипки і ф-но (оригінальні й оброблені раніше композиторами Лисенком, Барвінським, Кошицем, Вериківським).

Інструментальна частина музики до фільму „Маруся" (1938, США).

Автор-редактор видань творів для скрипки давніших майстрів: Кореллі, Вівальді та ін.

Музикознавча праця „Бахові Пассіони та їх музично-історичний підклад" (1952, докторська дисертація).

Статті, розвідки, спомини: Спомин про життя Нестора Нижанківського // Свобода (Нью-Йорк).— 1954, березень-квітень; Спомин про Михайла Гайворонського // Календар „Свободи".—Нью-Йорк, 1957; Єлизавета Щедрович-Ганкевичева // Свобода (Нью-Йорк).— 1957.— № 222—224; Знайдено український національний скарб (21-ша Симфонія М. Овсяника-Куликовського) // Свобода (Нью-Йорк).—1957.—Черв. Опублікував безліч розвідок, статей, рецензій, репортажів у багатьох українських та американських часописах, у професійних журналах і наукових виданнях.

Бібл.: Шевченкове свято. Відень: Участь у концерті учня Муз. академії Р. Придаткевича, віолончеліста Б. Бережницького, співака О. Носалевича // Діло.—1914.—Берез.; Придаткевич Р. на концерті у США (відгук преси) // Новий час.—1930.—№ 104; Тележинський М. Кирило Стеценко // Боян (Дрогобич).—1930.—№ 6—7.—С. 71: (Зустріч Р. Придаткевича і М. Гайворонського з К. Стеценком 1919 р.); Лисько З. Роман Придаткевич // Укр. самостійник (Мюнхен).—1953.—Лип.; (Скорочений передрук //Музика.—К., 1995.—№ 4.— С. 22); Рудницький А. Українська музика.—Мюнхен, 1963.—С. 42, 74, 114, 142, 177—179, 294, 351, 355, 360, 368, 388; Історія укр. музики.—К., 1992.—Т. 4.—С. 520, 554, 556, 571.

ПРИХОДЬКО Олекса (нар. (5) 18 жовтня 1887, с. Княжпіль Кам'янець-Подільського р-ну Хмельн. обл. — пом. 8 лютого 1979, Прага) — хоровий і оркестровий диригент, педагог, професор, один з організаторів хорового мистецтва Закарпаття. Закінчив духовну семінарію у Кам'янці-Подільському (1908). Мав гарний голос та унікальний музичний слух. У 1904—1908 рр. співав у катедральному церковному хорі, де ознайомився з творами Бортнянського, Веделя, Березовського, Чайковського, освоїв техніку хоровedення. Навчався в Університеті і водночас у Консерваторії у Варшаві (1908—1912). Працював учителем у Варшавській гімназії, яку в 1915 р. перевели до Чернігова. Організував українські хори і керував ними у Варшаві (1909—1915), Чернігові (1915—1917), Києві (1917). Хормейстер і диригент першого українського Національного хору під керівництвом К. Стеценка, який відкрився концертом 1918 р. у Києві виконанням творів К. Стеценка. Тут співпрацював з О. Кошицем. З національним хором

гастролював по Харківщині і Полтавщині з репертуаром творів Лисенка, Леонтовича, Степового, Стеценка, Вериківського. У 1918 р. О. Приходько очолив секцію для організації народних хорів при Міністерстві освіти УНР. У 1919—1920 рр. — у Республіканській капелі О. Кошиця, яка за завданням уряду УНР вирушила в гастролі по країнах Європи — концерти в Кам'янці-Подільському, у містах Галичини, у Чехії (10.V.1919 р. були вже у Празі), Австрії, Швейцарії. У Берліні в липні 1920 р. капела розпалася на дві групи. Одна з груп, названа хористами „Кобзар", з диригентами М. Рощахівським, О. Приходько і хормейстером П. Щуровською-Росиневич прибула до Ужгорода, здійснила концертне турне по Закарпаттю та Чехо-Словаччині — міста Ужгород, Прага, Кежмарк, Левоч, Рутамбек, Кошице, Пряшів. Гурт „Кобзар" осів в Ужгороді і з місцевою молоддю у вересні 1920 р. поклав початок Українському професійному театру Товариства „Просвіта".

О. Приходько став одним із засновників цього колективу і його диригентом (14.IX.1920 — 31.VII.1923), зокрема плідно працював із запрошеним (з 18 серпня 1921 р.) режисером і актором М. Садовським (обидва поставили музичні спектаклі „Запорожець за Дунаєм" із Карасем-Садовським), „Наталка Полтавка", „Катерина", „Утоплена", „У студні"; оперети „Вій", „Чорноморці".

Приходько протягом 30 років розгортав широку діяльність, спрямовану на організацію багатьох хорів у Закарпатті з класичним репертуаром творів українських і зарубіжних композиторів та народних пісень у традиціях Стеценка, Леонтовича, Кошиця. Викладав музику і співи в чоловічій та жіночій учительських семінаріях Ужгорода. У цих закладах провадив студентські хори, курси диригентів, готував нові кадри хоральної справи. У 1922—1923 рр. силами театрального хору та учнів Учительської семінарії ставить в Ужгороді концерти пам'яти Т. Шевченка, Ол. Духновича, тематичний вечір італійської музики (Верді, Палестріні, Россіні та ін.), виставу дитячу „Коза-дереза" М. Лисенка. У 1925—1926 рр. веде аматорський театр і мішаний хор у Мукачеві.

Організував крайовий Український національний хор учителів (до 60 осіб) в Ужгороді (1928—1938), з яким гастролював по Закарпаттю, у Брно, Пряшеві, Празі, Кошицях. Про виступ хору критик Г. Долежір у „Чеському слові" (1931, 7.IX) писав: „Релігійні композиції (Чайковського, Лисенка, Бортнянського) хор співає із правдивою побожністю, здебільшого поліфонічно, хор у стильовім веденні диригента знаходить її правдивий музичний характер". Читав у Празі лекції музики в Педагогічному інституті ім. М. Драгоманова. У 1941—1944 рр. у Празі провадив хор та очолював як диригент та режисер-педагог молодіжну „Українську драматичну студію" (з Ю. Шерегієм і Р. Кирчівим), поставив музичні вистави „Наталка Полтавка", „Вечорниці" Ніщинського, оперету-казку „Місяць і зорі" М. Аркаса — М. Чирського; інсценізовані вечори народних пісень, концерти.

Твори: „Пробудилась Русь". Спогади про діяльність на Закарпатті.—Нью-Йорк, 1971; статті (у рукописах): „Муз. життя Кам'янця-Подільського", поч. XX ст. (1968), „Спогади про К. Стеценка" (1969).

Бібл.: Наріжний С. Українська еміграція (Культурна праця між двома світовими війнами).—Прага, 1944.—Част. 1.—С. 8, 20, 29, 323, 325, 328, 331; Приходько Олекса // Енциклопедія Українознавства.—Париж; Нью-Йорк, 1966.—Т. 6.— С. 2346; Шандор В. Проф. Олекса Приходько // Свобода (Нью-Йорк).—1972.—27 груд.; Історія укр. музики.—К.,

1992.—Т. 4.—С. 10, 429; Шерегій Ю. Нарис історії укр. театрів Закарпатської України до 1945 р.— Нью-Йорк; Париж; Львів, 1993; Масюкевич М. Вечір укр. пісні у Празі //Діло.—1931—14 лист.; Матеріали О. Приходька (Прага, 1973) надіслані А. Житкевичу//ЛНБ, ВР, ф. 248.

ПШЕНИЧКА Петро (нар. 14 квітня 1895, с. Коростовичі Галицького р-ну Ів.-Франків. обл. — пом. 31 грудня 1972, Львів, похований на Личаківському цвинтарі) — віолончеліст і педагог. Чоловік піаністки С. Гургули-Пшенички, батько музикознавця Марії Загайкевич. Закінчив гімназію у Станиславові. Навчався у консерваторіях Праги (1916—1917) і Львова (клас А. Слядека) гри на віолончелі та скрипці. Студентом обробляв народні пісні для оркестру та віолончелі, записував фольклор у рідному селі. Посаду концертмейстера Львівського театру (1918—1937) поєднував із педагогічною працею у приватній музичній школі С. Каспарек та у Вищому музичному інституті у Львові (до 1939 р.), де, крім навчання гри на віолончелі, вів ще клас камерного ансамблю. Був викладачем і деканом інструментального факультету Львівської консерваторії (1939—1942). Деякий час працював у філії Вищого музичного інституту в Перемишлі. Грав у струнному квартеті у складі: Й. Цетнер (1 скрипка), А. Солтис (2 скрипка), А. Лабожанський (альт). У його репертуарі були твори Лисенка, Дворжака, Глазунова, Рубінштейна, Чайковського, Н. Нижанківського, Барвінського. Тривалий час виступав по радіо з Р. Криштальським (скрипка), Р. Савицьким (ф-но), у квінтеті — Р. Криштальський (скрипка), Є. Козулькевич (2 скрипка), Б. Задорожний (альт), Н. Горницький (контрабас). З 1946 р. грав із новими виконавцями В. Стеценком, О. Криштальським, Т. Шухевичем, А. Гольдберґером. Преса Львова високо оцінювала виконавське мистецтво П. Пшенички та його друзів.

Твори: Солоспів „Руїна" для голосу з ф-но, сл. О. Бабія // Львів. бібліотека ім. В. Стефаника НАН України.— И-29548; перекладання та обробки П. Пшеничкою творів інших авторів для віолончелі для „Педагогічного репертуару музичних шкіл" (1-го, 2-3, 5-7-х кл.). Переклади творів К. Стеценка, А. Коломійця, С. Людкевича, М. Леонтовича, М. Лисенка, Ю. Щуровського, Б. Лятошинського, Р. Сімовича; обробки народних пісень для віолончелі — „Ой на горі жито", „Ходить гарбуз", „Бодай ся когут знудив", „Ой ходила дівчина бережком", „Як я їхав", „Надлетіли білі гуси", „Був собі журавель", „Гей, орле, орле", „Ой вийду я за ворота", „Щедрик", „На широкім Дунаю", „Веснянка", „Пожену я лебеді", „Ой на горі та женці жнуть" — усі опубліковані окремо в 6 випусках, 1960, 1964 рр. // див.: Музична література 1917—1965: Бібліограф. довідник.— Харків, 1966.— С. 648—649. Методичний посібник „Записки..." (рукопис, питання репертуару, інтонації, аналізу творів, виконавської майстерности).

Бібл.: Архів Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, особова справа № 20; Майстер камерного жанру — П. Пшеничка // Михальчишин Я. З музикою крізь життя.— Львів, 1992.—С. 127—130; Яросевич Л. Пам'яті музиканта // Музика.—К., 1995.—№ 5.—С. 26.

П'ЮРКО Богдан (нар. 4 липня 1906, м. Немирів Львів. обл. — пом. 23 жовтня 1953, Детройт, США) — хоровий і оркестровий диригент, піаніст і педагог. Закінчив Самбірську гімназію і музичну школу. Навчався у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові (клас ф-но В. Барвінського, диригентури — в А. Рудницького), закінчив Празьку консерваторію (1932). Працював корепетитором київської Опери (1928—1930), диригентом „Дрогобицького Бояна" (1930—1039, 1942—1944), директором і викладачем ф-но Дрогобицької філії Вищого музичного інституту (1933—1939, 1942—1944); хормейстером і диригентом Прикарпатського театру в Дрогобичі (1942—1944, директор і режисер Й. Стадник). За словами А. Рудницького, П'юрко „відзначався диригентським хистом, про-

фесійністю, на найкращому місці стояв у 30-х роках його „Дрогобицький Боян“. У Дрогобичі та містах і селах Прикарпаття Б. П'юрко влаштовував тематичні концерти: вечори стрілецьких пісень, слов'янські пісні, музику середньовіччя, хори з українських та зарубіжних опер, твори львівських композиторів.

У 1942 р. на крайовому конкурсі хорів „Боянів“ у Львові „Дрогобицький Боян“ диригента Б. П'юрка посів перше місце. Еміґрував 1945 р. до Німеччини; там організував і очолив „Український оперний ансамбль“ (поставив опери „Сільська честь“, „Паяци“, „Тоска“, „Мадам Баттерфляй“ та концерти за участю співаків-еміґрантів з України — Л. Горн, К. Задорожного, Н. Носенко, Л. Рейнаровича, М. Ольхового та ін.). Переїхав 1952 р. до США, де в Детройті організував перший у США симфонічний концерт української музики (1953), у його репертуарі: увертюра до опери „Тарас Бульба“ Лисенка, поема „Україна“ Углицького, Концерт для ф-но Косенка, „Диптих“ Витвицького для струнного оркестру, 2 і 3 частини Симфонії № 2 Ревуцького, „Гуцульський танок“ Лятошинського з оп. „Золотий обруч“. У Детройті організував українську музичну школу, вишколював у ній талановитих піаністів та хормейстерів.

Статті: Актуальна справа: [про заснування укр. філармонії у Львові] // Укр. музика.— 1937.—№ 9.—С. 8.

Твори: видав збірку патріотичних пісень для чол. хору (Краків, 1940).

Бібл.: Рудницький А. Українська музика.—Мюнхен, 1966.—С. 180, 203, 237, 284—285, 286, 300—301, 310, 349, 357; Бойківщина: Краєзнавчий збірник.—Нью-Йорк; Торонто, 1980.— С. 108—110, 627—635; П'юрко Б. // Залеський О. Мала укр. муз. енциклопедія.—Мюнхен, 1971; Історія укр. музики.—К., 1992.—Т. 4.—С. 548—549, 558, 565. Наш театр. Книга діячів укр. мистецтва.—Нью-Йорк; Париж; Торонто.—1992.—Т. 2.—С. 145—148.

САВИЦЬКИЙ Роман (нар. 11 березня1907, м. Сокаль Львів. обл. — пом. 12 січня 1960, Філадельфія, США) — піаніст-віртуоз, педагог, критик, музичний діяч. Член СУПРОМу, редколегії журналу „Українська музика“ (Львів). Батько музикознавця Романа Савицького-молодшого. Гімназію і музичну школу закінчив у Самборі (перші вчителі ф-но Ілевич і Вебер). З 15-ти років життя уже давав лекції гри на фортепіано. Закінчив Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові (1927, клас В. Барвінського); продовжував з 1928 р. піаністичні студії у Празькій консерваторії (клас Я. Гержсмана і в „Школі вищої майстерности“ В. Куртца, 1932 р.). Працював педагогом класу фортепіано у Вищому музичному інституті у Львові (1932—1939) та водночас у його філіях у Стрию і Самборі (тут ще був диригентом хору); доцент і декан відділу фортепіано у Львівській консерваторії (1939—1941), один із музичних керівників Львівського радіо (1941—1944); організатор і педагог музичних шкіл на еміґрації у Німеччині (1945—1949).

У Філядельфії (з 1950 р.) був викладачем музичної школи та консерваторії, а з 1952 р. — Українського музичного інституту в Нью-Йорку, його директор, згодом інспектор.

Його високий професіоналізм, працьовитість і організаторські здібності визнані всіма. Важливе значення для виконавського піанізму мали численні сольні та ансамблеві концерти Р. Савицького у Львові, Стрию, Самборі, Дрогобичі, Станиславові, Коломиї, Перемишлі, Надвірній, у Празі, Києві, Дніпропетровську, Філядельфії та Нью-Йорку, на радіо у Львові, Києві та США. У його концертному репертуарі ще у Празі були „32 Варіації“ Бетговена, Фантазія для фортепіано з оркестром Чайковського, Соната —

Єраїка-Новака, твори Н. Нижанківського. Після студій у Празі 6 вересня 1932 р. дав перший великий сольний концерт у Львові.

У рецензії на цей концерт (Діло.—1932.—9 жовт.) С. Людкевич відзначав: „Концерт був незвичайно багатим: від Баха і Бетговена — до Шумана, Ліста і Дебюссі, Ревуцького, Барвінського. Савицький є уродженим піаністом, а саме у значенні технічнім. Він зумів легко засвоїти всі високі технічні вимоги, що їх нині ставлять до піаніста: тугу пальцівку, як і тонкі нюанси удару, пластичну та прецизну ритміку і динаміку, спосібну до контрастових ефектів; чудову педалізацію, добре виконання Баха і Бетговена, відчуття стилю Ліста (Концертні етюди еф-моль, скерцо і марш), Шопена (Вальс Це-дур і „Колисанку“), Шумана (Симфонічні етюди)“. Серед його улюблених творів були ще „Чакона“ Баха-Бузоні, дві Сонати Скарлатті, сюїта для фортепіано Дебюссі, Прелюдія і Скерцо з „Сюїти на українські теми“ Лисенка, Прелюдії Ревуцького.

Своїм віртуозним виконанням Савицький пропаґував (зокрема у США) фортепіанні твори українських композиторів Лисенка, Ревуцького, Косенка, Барвінського, Лиська, Сімовича, Н. Нижанківського, Колесси, які високо оцінювала американська критика. Був першим виконавцем Концерту для фортепіано й оркестру В. Барвінського з нагоди 50-річчя ювілею композитора. У Львові виступав в інструментальному тріо: Р. Кришталь-ский (скрипка), П. Пшеничка (віолончель), Р. Савицький (ф-но); у квінтеті: Р. Савицький (ф-но), Р. Криштальський (1 скрипка), Є. Козулькевич (2 скрипка), Б. Задорожний (альт), Н. Горницький (контрабас). Серед його учнів — піаністи В. Балей, Г. Голіната-Богданська, Р. Оградник-Гарасимович, Ю. Олійник, Ю. Осінчук.

Твори: Фортепіанні обробки народних пісень для молоді.

Музикознавчі праці: Основні засади фортепіанної педагогіки (1954—1955, рукопис); Проблеми навчання фортепіанної гри // Укр. музика.—1937.—№ 5—6; „Українська рапсодія“ В. Барвінського // Укр. музика.—1938.—№ 5; Співак і композитори // Свобода.—1953.—Листоп.; Сокіл Марія // Наша мета.—1957.—№ 7.

Рецензії: „Ноктюрн“ Лисенка на сцені у Львові // Назустріч.—1937.—№ 5; Концерт М. Сокіл [10. X.1937] // Укр. музика.—1938.— № 1; Святковий концерт у Львові у 25-ліття смерти М. Лисенка // Укр. музика.—1938.—№ 1; Іван Барвінський, челіст (концерт) // Укр. музика.—1938.—№ 2; Хроніка: українські концерти у Відні // Укр. музика.—1938.—№ 3; Любка Колесса // Укр. музика.—1938.—№ 4; Ґеня Зарицька // Укр. музика.—1938.—№ 5; Вечір пісень В. Барвінського // Укр. музика.—1938.—№ 6; „Кирка з Льолею“, сл. Ю. Косача, муз. Н. Нижанківського. Театр Котляревського // Укр. музика.—1939.—№ 1; Концерт Є. Цеґельського // Укр. музика.—1939.—№ 2; „Прелюди“ В. Барвінського // Укр. музика.—1939.—№ 2.

Бібл.: Людкевич С. Сонатний вечір Є. Перфецького і Р. Савицького //Діло.—1934.—№ 121; Барвінський В. Вечір творів на два фортеп'яни: [17. X. 1937, Р. Савицький і Т. Шухевич] // Укр. музика.—1938.—№ 1; Українські радіохвилі [Р. Савицького] // Укр. музика.—1938.—№ 4; Соневицький І. Вечір музики в літературно-мистецькому клубі [за участю Н. Андрушків, В. Баб'яка і Р. Савицького] // Свобода (Нью-Йорк, 1956.—5 берез.; Соневицький І. Над свіжою могилою бл. п. Р. Савицького // Філядельфія, 1960.—16 січ.; Рудницький А. Українська музика.—Мюнхен, 1963.—С. 152, 164, 165, 286—288, 352, 358, 360, 369, 371, 389; Савицький Роман-мол. Р. Савицький-піаніст [в оцінці укр. та іншомовної критики] // Вісті (Нью-Джерсі, США).—1970.— № 4.—15 квіт.; Кашкадамова Н. Роман Савицький — піаніст і педагог // Музика.—1991.—№ 4.—С. 21, 24. Історія укр. музики.—К., 1992.—Т. 4.—С. 286, 555, 558, 572, 586.

САПРУН Северин (нар. 2 вересня 1897, с. Рибник Дрогобицького р-ну Львів. обл. — пом. 6 серпня 1950, Париж) — дириґент, педагог, священик-катехит, культурний діяч. Музичну освіту одержав від батька, священика, дириґента хору й автора церковних пісень. Навчався у Перемишльській

гімназії; співав в учнівському хорі і вчився гри на скрипці. Закінчив гімназію у Відні і там же вступив на теологічний факультет. У Відні проходив студії у Консерваторії (клас скрипки і фортепіано), засвоїв практику дириґування. Брав участь у визвольній війні УГА як хорунжий, був поранений у боях під Чортковом. Згодом продовжував навчання у Вищому музичному інституті у Львові (клас скрипки проф. Є. Перфецького).

Свою багатогранну діяльність С. Сапрун пов'язав із Дрогобичем та Бориславом (1921—1939). Став священиком-катехитом і вчителем співу у дрогобицькій жіночій Учительській семінарії сестер-василіянок та в Українській приватній гімназії „Рідної школи". У 1921 р. організував „Хор української молоді" (ставив багато концертів із репертуару українських та зарубіжних композиторів), як дириґент налагодив діяльність хору „Боян" і працював у ньому дириґентом (1927—1930). Співпрацював з Музичним товариством ім. М. Лисенка, яке взялося за плекання інструментально-камерних ансамблів, а згодом — симфонічного оркестру (виконував „Гебриди" Мендельсона, „Пасторальну симфонію" Бетговена, „Незакінчену симфонію" Шуберта, „Концерти" Чайковського та ін.). Камерний інструментальний ансамбль іноді супроводжував хор у церкві.

З легкої руки С. Сапруна у Дрогобичі діяли мішані хори в церквах Святої Трійці, отців-василіян, при робітничім міщанськім товаристві „Зоря". Окремі з них організував і передав у руки інших дириґентів: дівочий семинаристський — О. Герниківні, мішаний у гімназії — Мих. Іваненку, а в 1930 р. „Боян" — Б. П'юркові. Один із засновників музичного журналу „Боян" у Дрогобичі (1929—1931).

Найбільше праці С. Сапрун віддав Дрогобицькій філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка. Як директор і викладач класу скрипки добирав кадри, купував інструменти, заснував бібліотеку.

У 1940—1944 рр. очолив Інститут народної творчости у Львові, який пропаґував музично-хорову і театрально-аматорську культуру Галичини. Ця установа мала приміщення „Гвязди" з кімнатами та залою зі сценою на 200 осіб на вул. Короленка,7. Тут проводились курси дириґентів, виставки художників, організовано концертне бюро.

Велике значення мав організований Сапруном конкурс хорів Галичини у 1943 р. з нагоди 100-річного ювілею М. Лисенка. Найкращі співаки (дві тисячі) під орудою Сапруна відспівали конуцертно на площі перед львівською Оперою пісні „Ой діброво, темний гаю", „Ой гай, мати", „Час додому, час". Він же надав приміщення для новоорганізованого театру-рев'ю З. Тарнавського „Веселий Львів" (з музичними ансамблями, солоспівами, танцями, хором „ревелєрсів", скетчами тощо). Веселу легку музику для „Веселого Львова" писали А. Кос-Анатольський і Є. Козак. З 1945 р. проживав на еміґрації у Парижі, видавав „Українську музичну бібліотеку" (частково за ред. З. Лиська, 1949—1950).

Твори: статті— Виховне значення хору // Боян.—1929.—№ 1, 7; Другий концерт піаністки Л. Колесси (рец.) // Боян.—1929.—№ 1.—С. 8; Про чехо-словацьке співоче об'єднання // Боян.—1930.—№ 10—11, № 12; 25-ліття „Бандуриста" // Діло.—1930.—7 берез.; Нарис „Людвик Бетговен".—Львів—Дрогобич, 1927; „Про українського композитора К. Стеценка.—Дрогобич, 1937. Автор музики „Святий Боже" із серії „Літурґічні пісні".—№ 6.— Львів, 1943 та ін.

Бібл.: Дрогобич. Свято Шевченка // Боян (Дрогобич).— 1930.— № 4—5; Дрогобич. Симфонічний концерт С. Сапруна // Боян (Дрогобич).—1930.— № 6—7; Сапрун Северин // Бойківщина: Збірник.—Нью-Йорк; Торонто, 1980.—С. 109, 627—635; Тарнавський О. Літературний Львів: Спомини.—Львів, 1995.—С. 105—107; Яцків Ор. Громадський діяч

// Галицька зоря.—1996.—19 лист.; Шнерх С., Довгалюк І. Він об'єднав воєдино хори Галичини // За вільну Україну (Львів).—1996.—14 лист.

САРАМАГА Богдан (нар. 1 квітня 1905, Тернопіль — пом. 12 квітня 1975, Детройт, Канада) — театральний диригент, скрипаль, антрепренер, педагог. Закінчив 4 класи Тернопільської української гімназії (1922). З дитинства грав на скрипці, навчався у музичній школі (клас скрипки і фортепіано Рослер (1912—1914). Вступив (1923) до оркестру Театру т-ва „Українська бесіда", очолюваного Й. Стадником, згодом став диригентом.

У Львові продовжував навчання гри на скрипці у Львівській консерваторії. Склав екзамен на вчителя музики середніх шкіл. Продовжував працювати диригентом трупи Й. Стадника, а з 1929 — у Театрі ім. І. Тобілевича. Названі трупи ставили опери й оперети. Під рукою режисерів музичних вистав Й. Стадника і М. Бенцаля пройшов добру школу. У 1932—1939 рр. очолював власну мандрівну трупу „Театр рев'ю та оперети".

У різні роки в репертуарі його трупи були „Наталка Полтавка", оперети „Шельменко-денщик", „Пошились у дурні", „Княжна Маріца", „Доллі", „Троянда Стамбулу", „Жайворонок", „Вікторія і гусар", „Весела вдовичка", „Сільва", „Барон Кіммель". У складі театру — Наталя Сарамага, І. Коссакова, В. Нестерович, О. Неделко, А. Нижанківський, Н. Ходачок. Гастролювали в містечках і селах Тернопільщини, Прикарпаття, Львівщини. У 1939—1944 рр. Б. Сарамага — капельмейстер Тернопільського театру ім. І. Франка. Компонував музику до вистав „Маруся Богуславка" Старицького, „Украдене щастя" Франка, до оперет „Сади цвітуть", „Королева балю у Ворохті". 1941 р. у Тернополі гастролював Дніпропетровський оперний театр і його співаки влилися до Театру ім. Франка. З ними Б. Сарамага поставив опери „Тоску" Пуччіні, „Травіату" Верді, „Паяци" Леонкавалло, оперети „Циганський барон" Штрауса, „Маріца" Кальмана, „Циганське кохання" і „Царевич" Леґара. У 1944 р. з дружиною, співачкою Н. Сарамагою, виїхав на еміґрацію. У 1947—1950 рр. працював у німецькому театрі „Schwabische Landesbühne" концертмейстером, студіюючи водночас скрипку і композицію у різних фахівців-педагогів. 1950 р. приїхав до Детройта (США) і 15 років працював учителем співу в українській середній школі. З молоддю щорічно ставив кілька концертів, до яких писав музичні твори в супроводі створеного ним оркестру.

Твори: хори, солоспіви, дві кантати для дитячих хорів; 7 церковних творів; заранжував 10 пісень на теми визвольної боротьби.

Бібл.: Ковальчук В. Діяльність укр. театрів у Галичині, Волині й Закарпатті // Сьогочасне і майбутнє.—Львів, 1939.—№ 2.—С. 100—102; Ґайда П. Богдан Сарамага // Шляхами Золотого Поділля.—Нью-Йорк; Торонто, 1983.—С. 654—655; Медведик П. Богдан Сарамага // Тернопільська укр. гімназія // Тернопіль, 1992.—С. 54—56; Ревуцький В. В орбіті світового театру.—Київ; Харків; Нью-Йорк, 1995.—С. 19, 141, 145, 146.

САРАМАГА (дів. **КОСТІВ**) **Наталка** (нар. 30 березня 1906, Чортків Терноп. обл. — пом. бл. 1986, Детройт, США) — оперна та опереткова співачка (сопрано). Донька артистки М. Коссаківни-Костів, племінниця К. Рубчакової. Вирізнялася вродою, приємним голосом, темпераментною грою, сценічною пластичністю. Працювала солісткою у Театрі Й. Стадника і трупі „Просвіти" (1928), Театрі ім. Тобілевича (1929—1931), у мандрівній оперетковій трупі свого чоловіка Б. Сарамаги (1931—1939), у Тернопільському театрі ім. І. Франка (1939—1944 рр.), у німецькому театрі

„Schwabische Landesbühne“ (1947—1950). З 1950 р. — на еміґрації у м. Філадельфії (США). Оперні партії Н. Сарамаги: Наталка („Наталка Полтавка“ Лисенка), Катерина („Катерина“ Аркаса), Галька („Галька“ Монюшка); в оперетах — Арсена („Циганський барон“ Штрауса), Маріца („Графиня Маріца“ Кальмана), Зоріка („Циганське кохання“ Леґара) та провідні партії, у виставах „Троянда Стамбулу“, „Паяци“, „Орфей у пеклі“, „Сватання на Гончарівці“, „Чорноморці“, „Вій“. Її партнерами були співаки С. Стадникова, С. Стадниківна, А. Гаєк, І. Рубчак.

Про один із перших її дебютів у „Гальці“ Монюшка на сцені театру ім. І. Тобілевича рецензент „Діла“ (1929, 13 квіт.) писав: „З великим успіхом співала партію Гальки п-ні Костів. Її голос свіжий, дуже гарний, сильний, з широкою голосовою скалею, але інтерпретація деяких місць уривчаста, і тому пописові місця з сильною чуттєвою потенцією не вийшли так рельєфно“. Той же рецензент, скритий під криптонімом „М. К.“, через півтора місяця побачив добрий поступ співачки в партії Катерини в однойменній опері Аркаса, підкреслював, що „Костів заслужено здобула загальне визнання, співаючи свою партію із зрозумінням, вповні володіючи голосом, вкладаючи в нього велику силу чуття“. Брала участь у різних концертах.

Бібл.: З рецензій про сценічні виступи Н. Костів-Сарамаги // Діло.—1928.—5 жовт.; 1929.—11 черв.; Ревуцький В. В орбіті світового театру.—Київ; Харків; Нью-Йорк, 1995.—С. 141, 143.

СІНГАЛЕВИЧ Юрій (нар. 25 травня 1911, с. Романів Перемишлянського р-ну Львів. обл. — пом. 28 липня 1947, Львів, похований на Личаківському цвинтарі) — бандурист. Закінчив Львівську гімназію. Працював у редакції газети „Діло“, у Театрі ляльок. З 1939 р. — у Будинку народної творчости. Після студій „Підручника гри на бандурі“ Г. Хоткевича самостійно змайстрував бандуру. Опрацював багату літературу про бандуру і бандуристів. Вивчав старовинні бандури, кобзи, торбани і все життя виготовляв різні зразки бандури, удосконалював цей інструмент. Досконало опанувавши гру на бандурі власного виготовлення, у 1930—1940-х роках успішно гастролював у багатьох містах і містечках Галичини. До його виконавського репертуару входили численні історичні пісні, народні думи, балади, ліричні пісні про кохання, родинно-побутові і жартівливі. Виступав і в радіоконцертах (Львів, Варшава). Свої виступи супроводжував бесідами про кобзу-бандуру, розвиток кобзарського мистецтва в Україні, про бандуриста Г. Хоткевича та ін. З ними створив камерні ансамблі і виступав у Львові. З 1945 р. працював у Львівській філармонії. Повертаючись із чергового концерту, потрапив в автомобільну катастрофу й загинув.

Дискографія: Фірма „Одеон“ у 1930-х роках випустила кілька грамофонних платівок із записами пісень і танців у виконанні Ю. Сінгалевича: „Журавель“, „Понад балку летить галка“, „Харківський танок“ та ін.

Бібл.: Жеплинський Б. Пам'яти бандуриста Ю. Сінгалевича // За вільну Україну (Львів).—1991.—20 черв.; Ковальчук Д. Шана бандуристові // Бандура.—1992.—Січ. — Квіт.—№ 39—40.—С. 26—27.

СЛАВ'ЯК Іван (нар. 1887, с. Верхнє Синьовидне Сколівського р-ну Львів. обл. — пом. 26 липня 1915, Ялта, Крим) — співак (баритон) і диригент. Музичну освіту здобув у Львові, грав на скрипці. Коротко вів

хор у рідному селі. Десь бл. 1907 р. виїхав до Росії і завдяки своєму таланту став співаком Придворної капели в Петербурзі.

Бібл.: Дем'ян Г. Таланти Бойківщини.—Львів, 1991.—С. 179—183.

СМОЛИНСЬКИЙ Іван (нар. 1875, Прикарпаття — пом. 1965, Івано-Франківськ) — дириґент, професор гімназії. Знання музики здобув у Львові. Дириґент хору студентського музичного гуртка т-ва „Академічна громада" у Львові (1904—1905), з яким здійснив турне по Буковині і Тернопільщині (осінь 1905 р.). Організатор і перший дириґент чоловічого студентського хору „Бандурист" у Львові (1904—1907). Очолював 1906 р. хорову мандрівку „Бандуриста" по містах Галичини.

Працював учителем Коломийської (1908—1914) і Станиславівської (1919—1935) гімназій, керував учнівським хором. Під його керівництвом учні Станиславівської гімназії у 1921 р. поставили перший акт „Утопленої" Лисенка, проспівали „Б'ють пороги" і „Встає хмара з-за лиману" Лисенка, „Думу про Чепігу і Головатого", „Ой, Морозе-Морозенку" Кошиця. Дириґував хорами „Бояна" в Коломиї (1908—1910) і Станиславові (1920—1923, 1930, 1937). З цими хорами щорічно влаштовував Шевченківські вечори. До концертів „Бояна" залучав співаків М. Голинського, О. Дівничеву, Р. Любинецького. Брав участь у ювілейному концерті „Бандуриста" у Львові (1930).

Твори: Рецензія „Концерт Р. Любинецького в Станиславові // Діло.—1923.—22 черв.

Бібл.: Програмки Шевченківських концертів дириґента І. Смолинського // ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, за 1904—1911 рр., спр. 128—132; Волошин М. Сьогорічні артистичні прогульки муз. кружка „Академічна громада" // Ілюстрований муз. календар.—Львів, 1906.—С. 63—64; Людкевич С. Ювілейний концерт „Бандуриста" // Діло.—1930.—№ 127; Історія укр. музики.—К., 1992.—Т. 4.—С. 548.

СТАДНИКОВА Стефанія (Стефа) (нар. 20 вересня 1912, Тернопіль — пом. 27 лютого 1983, Львів, похована на Личаківському цвинтарі) — опереткова примадонна (сопрано). Донька артистів Софії і Йосипа Стадників, сестра артиста Я. Стадника. Навчалася співу і сценічної гри у Ф. Франчковського у Львові, фахові іспити склала у Варшавській вокальній школі (1927), практику сценічної майстерности в оперетах набула в театрі батька Й. Стадника. Дебютувала в сезоні 1926/1927 років.

У 1926—1933 рр. на сцені Театру Й. Стадника, Театру ім. І. Тобілевича співала сопранові партії: Наталки („Наталка Полтавка"), Оксани („Запорожець за Дунаєм"), Есмеральди („Продана наречена"). Вже з перших років на сцені була чарівна й неповторна в ролях оперет у партнерстві з О. Бенцалевою, С. Орлян, Я. Стадником, М. Бенцалем, І. Рубчаком. І в танці, і в співі, і в дії вирізнялася тонкою пластикою малюнка ролі, глибиною і красою почуттів та емоцій своїх героїнь. Врода, шляхетність, модно пошиті костюми, чарівна усмішка були запорукою успіху в глядачів. Її батько-режисер багато працював з нею, відточував кожен сценічний образ.

Гра Стадникової в оперетах була позначена легкістю, вона, наче метелик, випурхувала на сцену, а глядачі вітали свою улюбленицю громом оплесків. Створені нею опереткові образи сприймалися як „нове чудо сцени". Високомистецькими були її ролі чарівних дівчат Амори („Орфей у пеклі"), Йолани („Циганська любов"), Лізи („Княжна Маріца"), Стассі („Сільва"), Марґіт („Жайворонок") та ін. Від перших і до останніх років

праці артистка мала тільки високі оцінки критики. Так, рецензент І. Німчук про виставу „Доллі" Гірша вже в 1928 р. на сторінках „Діла" писав: „Стадниківна за останній рік значно змужніла, а до того й виробилася голосово, була просто незрівнянна в головній ролі: кращої Доллі не можна собі і подумати. Вона грала природно, співала і танцювала з таким запалом і так граціозно, що викликала один подив для свого молодого таланту і збирала увесь час заслужені оплески". А в „Ділі" (1929, 7 лют.) читаємо: „На велике признання заслуговує п-на Стадниківна. Роль молоденької, повної темпераменту закоханої Йолан („Циганська любов") відіграла вона просто по-мистецьки". За словами преси, вона з великим успіхом виступала у 1931 р. в „Жайворонку" і „Пепіні" в польськім театрі Львова під режисурою Чарновського, у 1932—1933 роках у Бидґощі виконує головні ролі в оперетах „Барон Кіммель", „Небесний метелик", „Пепіна" і „Но, но, Ненетта", у 1933—1934 — у Познанській музичній комедії, у 1935-му в „Театрі-рев'ю" Вільнюса.

Підсумовуючи успіхи виступів Стадниківни на польській сцені у статті „Нова всходяча зірка на фірманенті польської оперетки" (1935 р.), вільнюська мистецька газета відзначала: „У 1935 році одержує запрошення до Познаня, Катовіц, Бодґоща і Вільно. Стадниківна вибирає Вільно... Прийняла пропозицію до Театру-рев'ю. Виступає протягом лютого і березня. Під час цього часу здобула загальну симпатію публіки і критики завдяки високому класу співу, чудовій грі. Стефа Стадниківна талантом і вродою покорила Вільно. У 1934 р. Стадниківна веде естрадний театр-рев'ю „Артистичне турне" (режисер Й. Стадник). У сезонах 1936—1939 рр. С. Стадниківна в театрі батька — в „Артистичному турне". У її репертуарі переважають героїчні оперети: Сісі („Сісі" Кляйстера), Кльо-Кльо („Кльо-Кльо" Леґара), донька („Манон" Штрауса), Марієта („Баядера"), а також чарівних дівчат у „Нітуші" Ерве, „Чарівна дівчина" Бенацького.

Газета „Станиславівські вісті" (1937 р.) відзначала блискучі успіхи артистки: „В усіх оперетах на чолі ансамблю вибивається Стефа Стадниківна. Вона танцює, співає, чарує й захоплює публіку своєю появою. Навіть нецікавий момент у лібрето за її інтерпретацією (часом імпровізацією) набирає гумору та веселости. Гра Стадниківни тому ще більш мистецька, що без тіні пози чи штучности. Все в неї виходить природне, щире й захоплююче. Не перебільшимо, може, коли скажемо, що українська оперетка має в особі С. Стадниківни свого найбільшого козиря". Останнім блиском таланту Стадниківни були її виступи на сцені Українського оперного театру у Львові (1941—1944). У своїх „Спогадах" головний режисер театру В. Блавацький високо оцінив місце артистки в українській музично-сценічній культурі.

Твори: „Спогади про батька Й. Стадника" (1980, рукоп.) для зб. „Й. Стадник у спогадах сучасників", зберігаються в автора цих рядків.

Бібл.: Німчук І. „Доллі" Гірша (рец.) // Діло.—1928.—18 груд.; „Циганська любов" Леґара (рец.) // Діло.—1929.—7 лют.; Стефа Стадниківна // Нова хата.—1931.—№ 9.—С. 9; Жарський Б. Із сміхом і піснею на устах // Назустріч.—1937.—№ 18.—С. 5; Медведик П. Стефа Стадниківна // Наукові записки Тернопільського краєзнавчого музею.—Тернопіль, 1993.—С. 144—150; Блавацький В. Спогади // Ревуцький В. В орбіті світового театру.—Київ; Нью-Йорк, 1995.—С. 166, 181, 185, 187—188, 192.

СТЕШКО Федір (нар. 16 вересня 1877, с. Кам'янка Сосницького повіту Черніг. обл. — пом. 31 грудня 1944, Прага, Чехія) — музикознавець, диригент, педагог. Навчався у Києві, у Софіївській духовній школі

(1888—1891), в якій засвоїв основи нотної грамоти та курс церковного співу. Брав участь у хорі Михайлівського монастиря (виконували твори Бортнянського, Чайковського та ін.). Навчався у Духовній семінарії (1892—1897); засвоїв програмний курс хороведення; водночас із 1895 р. відвідував приватну музичну школу С. Блюменфельда (клас теорії у М. Лисенка, курс гармонії у С. Блюменфельда; співав у хорі тих же професорів). Був учителем музики церковно-парафіяльної школи в м. Таращі на Київщині (1898—1899). Навчався у Правничій школі в Петербурзі (1908—1911); водночас студіював історію музики в Консерваторії (клас проф. Л. Сакетті) і навчався гри на ф-но. Працював у військовому суді Владивостока (1914—1920), там же в українській громаді керував хором, влаштовував Шевченківські концерти. Влітку 1920 р. у Кам'янці-Подільському працював разом із М. Грінченком у „Народній консерваторії", згодом — начальник культурно-освітнього відділу військ УГА та диригент хору в Тарнові (Польща, 1920—1922).

У 1923—1924 рр. у Карловім університеті у Празі студіював музикознавство (у проф. З. Неєдли і Й. Ферстера), естетику (проф. О. Заха), філософію (проф. Крейніґа). Викладав курси історії української і світової музики в Українськім педагогічнім інституті ім. М. Драгоманова у Празі (1923—1933), згодом у Карловім університеті. Член редколегії львівського журналу „Українська музика" (1937—1939). Видав збірник „Коляди" в обробці для фортепіано (1930). Виступав із доповідями у Празі на ювілейних концертах пам'яти Т. Шевченка, М. Драгоманова, Й. Форстера, на наукових конференціях. За ініціативою Ф. Стешка у Празі засновано Музичне товариство, яке видало „Підручник гармонії" Ф. Якименка (1925), Сонату для ф-но Бортнянського (1929), окремі твори Брамса, Франка, Шуберта в перекладі українською мовою. У 1936 р. захистив дисертацію на звання доктора філософії у Празі.

Музикознавчі праці: Павло Сениця. Життя і творчість.—Прага, 1923; рецензії на статті в журналі „Нова Україна" (Прага, 1922—1925); Перші українські нотодруки // Книголюб.—Прага, 1929.—Кн. 3—4.—С. 13—31; Джерела до історії початкової доби церковного співу на Україні // Праці Українського Високого Педагогічного Інституту ім. М. Драгоманова у Празі: Зб. статей.—Прага, 1929.—Т. 1.—С. 425—440; Ян Прач — один із перших збирачів та гармонізаторів українських народних мелодій // Праці Українського Високого Педагогічного Інституту ім. М. Драгоманова у Празі: Зб. статей.—Прага, 1932.—Т. 2; Сполуки поезії з музикою // Назустріч.—1934.—№ 14; Чеські музики в українській церковній музиці (чеською мовою).—Прага, 1935; Україна [історія музики] // УЗЕ.—Коломия.—Т. 3.—1935.—Зш. 25.—С. 498—501; Церковна музика на Підкарпатській Русі // Наук. збірник товариства „Просвіта".—Ужгород, 1936.—Річник 12; З історії української музики XVIII ст. // Українська музика.—1937.—№ 2.—С. 17—20; № 3.—С. 29—30; № 4.—С. 45—48 (Щоденник Бергольця); № 5—6.—С. 68—71 (Звістки про українську музику з кінця XVIII ст.); № 8.—С. 101—105 (Церковна музика в Галичині); 1938.—№ 1.—С. 2—5 (Церковна музика в Галичині); № 4.—С. 57—62 (Кар'єра одного співака, гр. Олекса Розумовський); Микола Лисенко і українське громадянство (Два моменти: ювілей і похорон) // Укр. музика.—1937.—№ 9—10.—С. 149—156; Бортнянський і Чайковський (До історії видання „Повної збірки" церковних музичних творів Д. Бортнянського).—Укр. музика.—1938.—№ 7—8.—С. 133—136; 1938.—№ 9—10.—С. 150—153; 1938.—№ 11—12.—С. 181—192; Перші українські церковні композиції // Кирило-Мефодіївський вісник.—Заґреб, 1939; Березовський і Моцарт // Наук. збірник Укр. Вільного Університету.—Прага, 1942.—Т. 3; скорочений передрук // Музика.—1994.—№ 5.—С. 22—25.

Рецензії, критичні огляди: П. Щуровська-Росиневич. Зб. „21 пісня в 3-голосому укладі для шкільних хорів".—Ужгород, 1936 // Укр. музика.—1937.—№1; Десять років Одеського театру революції. Постановка Державним академічним театром опери та балету в Києві „Запорожця за Дунаєм" С. Артемовського-Гулака // Укр. музика.—1937.—№ 7; Музичні твори Й. Кишакевича // Укр. музика.—1937.—№ 7.—С. 96—99; Гайворонський. Наша му-

зика в Америці // Укр. музика.—1937.—№ 8.—С. 110—112; Українська ювілейна пам'ятка двадцятилітньої праці Ємця для українського музичного мистецтва // Укр. музика.—1938.—№ 2.—С. 31; Кудрик Б. Короткий історичний огляд українських творів у Галичині („Життя і знання".—1937.—№ 10.—С. 293—294) // Укр. музика.—1938.—№ 2.—С. 31—33; Барвінський В. Огляд історії української музики („Історія української культури". Видання І. Тиктора.—Львів, 1937) // Укр. музика.—1938.—№ 4.—С. 69—70; Гайворонський М. Українські народні пісні Поділля. Мішані хори. 1937 // Укр. музика.—1938.—№ 5.—С. 89—90.

Бібл.: Про музичний відділ Укр. пединституту в Празі // Боян.—1930.—№ 4—5; Доповіді Ф. Стешка на концертах // Боян.—1930.—№ 8—9; Рудницький А. Українська музика.—Мюнхен, 1963.—С. 366; Стешко Федір // Енциклопедія Українознавства.—Париж; Нью-Йорк, 1976.—Т. 8.—С. 3058; Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. 2-ге вид.—Львів; Нью-Йорк, 1994.—С. 4, 7, 10, 14, 22, 32; Стешко Ф. Моя музична біографія. Публ. О. Мартиненко // Музика.—1996.—№ 5.—С. 28—30.

ТЕЛЕЖИНСЬКИЙ Михайло (нар. 26 січня 1886, с. Булаї Погребищенського р-ну Вінницької обл. — загинув в тюрмі, 1940) — диригент, композитор, фольклорист, педагог, культурно-громадський діяч Зах. Волині. Закінчив 1905 р. Києво-Печерське духовне училище. Навчався у Київській духовній семінарії, де здобув знання музики і набув навиків диригування в Ол. Кошиця. Співав із літа 1918 р. у першому Українському національному хорі в Києві під батутою К. Стеценка, О. Кошиця, згодом О. Приходька. Гастролював у складі хору по Україні. Згодом — у новоствореній К. Стеценком і Ол. Кошицем Республіканській капелі. З концертами навесні 1919 р. вирушив із капелою з Півдня України на Кам'янець-Подільський, потім до Галичини. Стеценко, як розповідав пізніше М. Тележинський у журналі „Боян" (1930, № 6—7), доїхав до Стрия, відвідав у селі Завадові О. Нижанківського і мав із ним довгу розмову про співпрацю. Далі Тележинський з капелою Ол. Кошиця мандрував по Галичині, Чехо-Словаччині і після її тимчасового розпуску опинився у Тернополі. Тут нав'язав творчі взаємини з молодим ще режисером напівпрофесійного драматичного театру М. Крушельницьким та композитором В. Безковайним. Спільними силами 10 березня 1921 р. у приміщенні „Міщанського братства" вони влаштували концерт, присвячений Т. Шевченку. Тележинський диригував мішаним хором, який у супроводі фортепіано В. Безковайного співав „Заповіт" і „Вічний революціонер" Лисенка, „Літні тони" Леонтовича, його власні твори — обробку народної пісні „Вже більше літ двісті, як козак в неволі" і пісню про Т. Шевченка „Зійшов місяць", яка з того часу з його музикою популярна й досі в Галичині, на Волині, а згодом — у Канаді. Була поставлена музично-драматична інсценізація поеми „Великий льох" Т. Шевченка. Про цей великий концерт добрі слова сказала преса Львова. Переїхав на Волинь і розгорнув різноманітну діяльність: працював регентом у церкві Володимира-Волинського, там же вів мішаний хор, ставив театральні вистави, був художнім керівником музично-театральної секції при „Просвіті" (1923—1930), провадив курси для диригентів сільських хорів і читав їм практичні лекції: „Мистецтво диригування хором", „Виразне і художнє виконання музичних творів". Як методист-новатор демонстрував зі своїм хором „Інсценізації народних пісень" (1930). Організував кілька хорів у селах; записував фольклор, обробляв народні пісні. Таку ж діяльність продовжував у Луцьку (1931—1935), а пізніше як голова правління товариства „Рідна хата" в Ковелі (1936—1939).

Твори: „Зійшов місяць", обр. нар. пісні для міш. хору (1920); обробка думи-маршу „На смерть Шевченка" Є. Турули // Укр. маршові пісні для хору. Зібрав Є. Турула.— Київ;

Ляйпціґ, 1921.—№ 11; видав: збірку пісень та забав для дітей.— Станиславів: Ліра, 1922; „12 пісень для міш. хору".—Дрогобич, 1930; „Волинські народні пісні", аранжував для міш. хору.— Варшава, 1934 (10 пісень його записів із Ковельського і Володимир-Волинського повітів).

Церковні твори: „Співи на Літурґії святого Іоана Златоустого" (1937).

Статті: „Кирило Стеценко" // Боян.—1930.—№ 6—7; „Подорож зразкового українського хору" // Боян.—1930.—№ 6—7; „Український пісняр М. Леонтович" // Боян.—1930.—№ 1; „Українські колядки і щедрівки // журн. "Znicz" („Зніч").—Луцьк, 1935.—№ 1; Музичні замітки. [Церковна музика] // Церква і нарід. Двотижневик.—Кременець, 1935.—№ 14.—С. 420—421; № 15.—С. 451; № 17—С. 526 —530; про М. Лисенка, Ол. Кошиця та ін. // Українська нива.—Луцьк, 1930-ті рр.

Бібл.: Луцьк. Курси диригентів нар. пісні // Боян (Дрогобич).—1930.—№ 3; Кирило Стеценко //Боян (Дрогобич).—1930.—№ 6—7; Фото укр. народ. хору М. Тележинського у Вол.-Волинському // Боян (Дрогобич).—1930.—№ 6—7.—С. 80; Пеленський О. Укр. пісня в світі. Укр. респуб. капела. Спомини.—Львів, 1933; Крушельницький М. Спогади. Статті.—К., 1969.—С. 127—128; Шиманський П. Про що розповіли архіви // Музика.— 1997.—№ 1.—С. 22—23.

ТИМІНСЬКА-ВАСИЛАШКО Галина-Олена (нар. 26 червня 1902, Чернівці — пом. 24 липня 1969, Чернівці, похована на старому міському цвинтарі) — піаністка, диригент, фольклорист, педагог. Дружина філолога-фольклориста І. Василашка. Середню освіту й основи гри на фортепіано здобула (1920) у Чернівцях (у Гайвер-Гольштейна і К. Калаусик). Навчалася (1914—1918) у Музичній академії Відня (клас фортепіано С. Дністрянської, Є. Лялевича, концертний курс і диригентуру у Ф. Вайнгартнера). Державні екзамени екстерном із дипломом учителя музики в середніх школах склала у Віденській музичній академії (1928). У 1933—1934 рр. пройшла річні курси диригентури в м. Базелі (Швейцарія) у колишнього свого вчителя Ф. Вайнгартнера. У Базелі відвідувала концерти, конкурси, оперні вистави.

У 1918—1940 рр. вела широку педагогічну і концертно-хорову діяльність у Чернівцях. Була педагогом хороведення і гри на фортепіано в музичній школі і приватних закладах, очолювала жіночі та мішані хори при музично-драматичному товаристві „Буковинський Кобзар"; з цими хорами брала участь у концертах пам'яті Т. Шевченка, Ю. Федьковича, С. Воробкевича, М. Лисенка, у вшануванні О. Кобилянської. На концертах виступала і як піаністка-солістка (грала твори Лисенка, Ліста, Брамса, Шопена, Баха, Барвінського, Січинського) і як акомпаніатор співу солістів, ансамблів, хорів. У репертуарі її хорів були твори українських та західноєвропейських композиторів, народні пісні. У 1930 р. поставила в Чернівцях музичну картину Кишакевича „Катерина" („У тієї Катерини" Т. Шевченка) із солістом, хором і своїм супроводом на фортепіано. З 1937 р. — артистка Чернівецької філармонії. У 1944—1950 рр. була репресована й заслана до Зах. Сибіру, м. Салехард. Останні роки працювала концертмейстером Тернопільського муз.-драм. театру (1951—1956), а з 1956 р. — у Чернівецькому театрі.

Твори: написала музику до драматичних вистав Тернопільського театру: „100 мільйонів" В. Собка і Б. Балабана, „Закохана витівниця" Ф. Лопе де Вега, „Анджело" В. Гюго та ін. (1952—1954); Рідкісна людина: [Спогади про О. Кобилянську] // Ольга Кобилянська у критиці та спогадах.—К., 1963.—С. 366—369.

Фольклорні записи (1930-х років) народних пісень із мелодіями в Берегометі та інших селах Чернівецької обл. (близько 300 її записів та чоловіка І. Василашка зберігаються у рукопис. фонді ІМФЕ ім. Рильського в Києві). Понад 30 з цих записів надруковано у зб. „Буковинські народні пісні" Л. Ященка (Київ, 1963).

Бібл.: Концертні виступи О. Тимінської // Боян.—1930.—№ 6—7; Нижанківська М. Українські жінки і музика.—Назустріч.—№ 34.—№ 12.—15. VI.—С. 6; Левицька Г. Галина Тимінська-Василашко // Назустріч.—1934.—№ 13.—С. 5; Ященко Л. Буковинські народні пісні // Буковинські народні пісні.—К., 1963.—С. 10; Історія укр. музики.—К.,

1992.—С. 505; „Буковинський Кобзар“ // Мистецтво України: Енциклопедія.—К., 1995.—Т. 1.—С. 265.

ТИСЯК Василь (псевд. „Юстіні“; нар. 21 жовтня 1900, с. Велдіж Долинського р-ну Івано-Франків. обл. — пом. 5 липня 1967, Торонто, Канада) — оперний та камерний співак (лірико-драматичний тенор). Чоловік оперної співачки Рози Антоневич. Закінчив Долинську гімназію (1917). Був добровольцем у лавах УСС та УГА (1918—1919). Закінчив юридичний факультет Карлового ун-ту у Празі (1924), водночас студіював вокал на музичному відділі Українського педагогічного інституту ім. М. Драгоманова. Концертував (1923—1924) у Празі, Ужгороді, Хусті та інших містах Закарпаття; епізодично виступав на сцені Театру т-ва „Просвіта“ в Ужгороді. Удосконалював своє мистецтво у Варшаві у проф. Т. Леліви-Копистинського (1926), у Міланській консерваторії (клас проф. Е. Гарбіно, 1927).

Як оперний співак дебютував 1928 р. на сцені Львівського оперного театру в партії Фауста в однойменній опері Гуно. Про цей дебют рецензент „Діла“ І. Німчук писав: „Нас інтересує насамперед виступ уже відомого українській публіці з концертної естради В. Тисяка. Виступ цей пройшов зовсім удачно. Голос Тисяка надзвичайно м'який і ніжний, звучав дуже добре в середніх реґістрах... Спів у деяких місцях навіть дуже гарно... Шлях до слави і кар'єри перед ним відкритий“. Про той же дебют висловилося і „Słowo Polskie“: „Молодий адепт дав пізнати себе в головній ролі і виявився назагал добре з дуже важливого завдання... Партія Фауста нелегка. Тисяк виявив голос милої окраски, гнучкий, легкий“. У 1936 р. В. Тисяк у складі українських оперних співаків виступив у партії Петра в „Наталці Полтавці“ у Львові (Наталку виконувала М. Сокіл).

У 1932 р. Тисяк став лауреатом Міжнародного конкурсу вокалістів у Відні. В 1934—1939 рр. — провідний соліст варшавської Опери під дирекцією Я. Королевич-Вайдової. З великим успіхом виконав там партії Ленського („Євгеній Онєгін“ Чайковського), Фауста („Фауст“ Гуно), Кіркора („Гопляна“ Желенського) та ін. Варшавські газети відзначали природне вокальне обдарування митця, музикальність, шовкову м'якість його голосу, глибокий ліризм і високу виконавську культуру. У 1941—1944 рр. він прем'єр-тенор української Опери у Львові. Під керівництвом диригента Л. Туркевича, режисерів В. Блавацького, Й. Стадника здійснив 13 оперних партій. Серед них Петро („Наталка Полтавка“ Лисенка), Андрій („Запорожець за Дунаєм“ Гулака-Артемовського), Фауст („Фауст“ Гуно), Турідду („Сільська честь“ Масканьї), Хозе („Кармен“ Бізе), Педро („Низини“ Дальбера), Пінкертона і Каварадоссі („Мадам Баттерфляй“ і „Тоска“ Пуччіні), Радамес, Герцог, Манріко, Альфред („Аїда“ „Ріголетто“, „Травіата“ Верді), Єнік („Продана наречена“ Сметани).

Серед його партій тоді переважали вистави в італійських операх, які він добре засвоїв під час навчання у Мілані. Провідні музичні критики львівської преси В. Барвінський, В. Витвицький, Р. Савицький, Р. Сімович високо оцінили талант Тисяка. Вони відзначали багатство його вокальних даних, технічну досконалість. Його голос повен тепла, ніжности, милозвуччя, вирівняний у всіх реґістрах. Голосова емісія легка, вишукана. Тож називали Тисяка володарем справжнього „бельканто“ — при широкій скалі виконавчих можливостей.

Після Другої світової війни переїхав до Чехо-Словаччини, виступав із концертами у Франції, Бельгії, Іспанії. У Парижі був солістом Українського хору. У 1949 р. переїхав на постійне життя до Торонта (Канада). Концертував у містах Канади й Америки. У репертуарі його концерту в Детройті (1955 р.) були пісні та романси Лисенка, Людкевича, Барвінського, Н. Нижанківського, Лятошинського, стрілецькі пісні Гайворонського, арії Альфреда з „Травіати", Каварадоссі з „Тоски", Хозе з „Кармен".

В. Тисяк був постійним учасником концертного життя. Відзначався широкою і різноманітною програмою українських і зарубіжних авторів, виконанням класичних романсів, народних пісень, арій з опер. Його чарівний спів слухали в Закарпатті, Галичині, Західній Волині, Лемківщині. Виступав по радіо Варшави, Львова, Праги, Відня, а згодом у країнах Європи та Північної Америки. І скрізь мав велику популярність і схвальні рецензії професійної музичної критики. У його репертуарі багатими були музична Шевченкіана, Лисенкіана, романси Січинського. Він захоплював виконанням стрілецьких пісень. Р. Сімович на сторінках „Наших днів" (1943, № 5) відзначив ще одну грань таланту співака: „Не знаю, чи в кого з наших співаків м'який ліричний звук і тембр голосу більше підходить до пісень Січинського, як у Тисяка. Та ще співає він їх таки дуже музикально — просто чудово, як мало хто вміє; уміє він передавати їх настрій, елегійну меланхолію, безнадійний сум, журбу. Зокрема його піаніссіма дуже, дуже гарні". 1929 р. здійснив концертне турне по Галичині — Станиславів, Дрогобич, Борислав, Самбір; у 1936 р. побував у Луцьку, Ковелі, Володимир-Волинському. Брав участь у Шевченківських концертах у Львові (1934, 1944), Коломиї (1929), Станиславові (1929, 1932), Перемишлі (1929), Самборі (1932), Варшаві (1934). У його репертуарі були твори на слова Т. Шевченка: „За думою дума", „Садок вишневий", „Ой чого ти почорніло" Лисенка; „Минули літа молодії" О. Нижанківського, „У перетику ходила" Вахнянина та ін.

Дискографія: „Бо війна війною" Л. Лепкого, „Ой чи ти, чи не ти", нар. пісня в обр. Й. Гаєвського, „Без тебе, Олесю", нар. пісня, обр. М. Лисенка; лемків. нар. пісня „Кедь ми прийшла карта" і „Давидова жена"; „Як я був молодий", жартівл. пісня Лопатинського і „Ой не пив, та й не буду" (з Карп. України), обр. Й. Гаєвського — усі в супр. ф-но І. Соневицького (фірма „Арка", Нью-Йорк).

„Колись, дівчино, мила", „І снилося зночі дівчині", „Казала дівчина, казала" Л. Лепкого; „Ой шумить" Р. Купчинського; „Не плачте, рожі", фокстрот; „Ти і твої чорні очі", танго; „Параска", фокстрот, „Мов поцілунок сонця", танго — усі з муз. Б. Веселовського в супр. оркестру; „Синя Чічка", „Ой нагнувся дуб високий", „Ой казала мати" з муз. М. Гайворонського в супр. ф-но Б. Веселовського; „За твої, дівчино" Р. Купчинського з ф-но Б. Веселовського (фірма „Арка, Торонто), „Дума про Хмельницького", обр. Г. Китастого у виконанні Укр. капели бандуристів — під мист. керівництвом Г. Китастого і В. Божика, соліст В. Тисяк (фірма „Арка", США). Дискографію В. Тисяка подав С. Максим'юк із Вашингтону.

Бібл.: Людкевич С. Виступи В. Тисяка-Юстіні // Діло.—1928.—6 груд.; Програма концерту В. Тисяка у Львові // Діло.—1928.—1 груд.; Рудницький І. Концерт у Калуші І. Приймової і В. Тисяка // Діло.—1928.—5 верес.; О. Залеський. Станиславів. Шевченкове свято // Діло.—1929.—25 трав.; Шевченківський концерт Коломийського „Бояна" // Діло.—1929.—27 квіт.; Барвінський В. Концерт В. Тисяка в Самборі // Діло.—1932.—9 берез.; В. Тисяк — співак варшавської Опери. Концерт у Луцьку // Українська мова (Луцьк).—1936.—14 черв.; Пам'яті Б. Лепкого: [співав твори Січинського, Барвінського і Л. Лепкого на сл. Б. Лепкого] // Львів. вісті.—1941.—1 серп.; Концерт у Львів. оперному театрі // Львів. вісті.—1942.—29 січ.; В. Витвицький. „Продана наречена" (рец.) // Львів. вісті.—1943.—31 жовт.; Витвицький В. Нова прем'єра „Сільська честь" Масканьї (рец.)// Львів. вісті.—1943.—16 берез.; В. Тисяк // Книга митців, діячів укр. культури.—Торонто, 1954.—С. 250; Витвицький В. Концерти В. Тисяка в Америці // Свобода.—1955.—3 трав.; Рудницький А. Укр. музика.—Мюнхен, 1963.—С. 278, 279, 348; Тисяк В. //



Іван Туркевич



Лев Туркевич



Хор „Бандурист“ під час гастролей по Галичині. Перший зліва сидить Євген Купчинський.
1912 р. Село Сороцьке

Марунчак М. Біогр. довідник до історії українців Канади.—Вінніпеґ, 1986.—С. 626; Історія укр. музики.—К., 1992.—Т. 4.—С. 556, 562, 563; Паламарчук О. І повертаються в Оперний три сезони // Неділя [Львів].—1995.—7 квіт.; Гошуляк Й. „Й свого не цурайтесь“. Спогади, листування, матеріали.—Львів, 1995.—С. 92, 120—122, 167, 173, 180, 506.

ТУРКЕВИЧ Іван (нар. 19 вересня 1872, с. Гарбузів Зборівського р-ну Терноп. обл. — пом. 12 грудня 1936, Львів) — священик, хоровий диригент, капелан-педагог, музично-театральний критик. Батько диригента і композитора Л. Туркевича, оперної співачки І. Туркевич-Мартинець, композитора і доктора музикознавства С. Туркевич-Лукіянович, дід малярки З. Лісовської. Закінчив Львівську гімназію (1890), Духовну семінарію у Відні й Львові (1895), там здобув музичні знання і практику хороведення. Був катехитом і диригентом учнівських хорів у гімназіях Львова (1897—1899, 1908—1912), Бродів (1900—1903), у Заліщицькій учительській семінарії (1903—1908). Парох церкви Покрови у Львові (1924—1935), у 1922—1924 — у Львівській митрополичій палаті, де займався збором відомостей про могили воїнів, які полягли за волю і державність України в 1914—1920 рр.; ці відомості друкував на сторінках „Діла“. Був одним із перших учителів музики М. Гайворонського під час праці в Заліщиках. Референт Театру т-ва „Українська бесіда“. Оглядав музичні вистави на гастролях, писав про них закриті рецензії. Разом із Р. Купчинським і Ол. Утриськом очолював „Український людовий театр“ (1910—1913), а з А. Будзиновським — „Ювілейний театр“ (1914—1915) у Львові. З 1909 р. був частим акомпаніатором-піаністом і диригентом духового оркестру на Шевченківських концертах у Львові.

Рецензії театральні для керівництва „Львівської бесіди“: Вистава „Кармен“ Бізе у Дрогобичі 29.X. 1912 р., „Циганський барон“ Штрауса в Городку 20.V. 1913; „Оповідання Гофмана“ Оффенбаха в Самборі 10.II.1914; „Запорожець за Дунаєм“ Артемовського в Копичинцях 1.VI.1914; у рецензіях мова йде про виконавство співаків К. Рубчакової, В. Перовичевої, С. Стадникової, В. Коссака, І. Рубчака (зберігаються у ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 140).

Бібл.: Метрика про народження // Зборівський архів ЗАГСу; Шематизми Львів. єпархії 1895—1935; Звіти Львівської та Бродівської гімназій 1897, 1909; Шевченківське свято на Городоцькому передмісті. І. Туркевич — диригент дух. оркестру // Нове слово.—1914.—4 трав.; Звернення І. Туркевича до військових властей 15.І.1916 р. про звільнення артистів з армії усусусів // ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 161; „Людовий театр“ // ЦДІА України у Львові, ф. 165, оп. 2, спр. 550; Левицька Л., Бодревич І. Лев Туркевич. Життя і творчість.—Торонто, 1965.—С. 10—21, 48—49, порт.; Верига В. Там, де Дністер круто в'ється.—Львів, 1993.—С. 36—39, 45, 62, 80, 85—86.

ТУРКЕВИЧ Лев (нар. 4 травня 1901, Броди Львів. обл. — пом. 4 листопада 1961, Едмонтон, Канада) — піаніст, диригент, композитор, педагог, музичний діяч. Член СУПРОМу. Син музично-театрального діяча І. Туркевича, брат піаністки і композитора. С. Туркевич-Лукіянович і співачки І. Туркевич-Мартинець. З дитинства виявив виняткову музикальність і любов до музики. У батька навчався гри на фортепіано й віолончелі. Закінчив гімназію у Львові (1919). З юнацьких років і все творче життя був організатором і учасником музичних концертів. Навчався у Вищому музичному інституті у Львові (з 1912). Навчання перервала війна. У 1914 —1916 рр. у Відні: в хорі церкви Святої Варвари, у Музичній академії (клас ф-но Вюрера, композиції Й. Маркса (1922—1926). Водночас студіював музикознавство у Віденському університеті. У 1919—1922 рр. писав музичні

обробки народних пісень, друкував їх в А. Андрейчина (Львів) п. н. „Мутулі". Був дириґентом Театрів опери та оперети Львова (1927—1929), ставив опери „Галька", „Князь Ігор", „Лоенґрін", „Зіґфрід", „Сумерк богів" та оперети, Познаня (1930—1931), з 1931 р. — Бидґоща і Варшави. Музичний керівник Драматичного театру ім. Л. Українки у Львові (1939—1941) та Українського оперного (1941—1944). Дириґент „Львівського Бояна" (1927—1928). В Українському оперному театрі у Львові 1941—1944 (разом із режисерами В. Блавацьким і Й. Стадником) поставив опери „Запорожець за Дунаєм" Гулака-Артемовського, „Наталка Полтавка" і „Ноктюрн" Лисенка, „Мадам Баттерфляй" „Тоска" Пуччіні, „Кармен" Бізе, „Аїда" (дебют дириґента Я. Вощака), „Травіата", „Трубадур" Верді, „Фауст" Гуно, „Сільська честь" Масканьї, „Низини" Дальбера, „Паяци" Леонкавалло, „Продана наречена" Сметани. З балетмейстером Є. Віґілевим поставив балети „Сільське кохання" (переробка лібрето Віґілевим лібрето за балетом „Лілея" Данькевича) і одноактний „Мрії старого композитора" (лібрето балетмейстера театру Е. Віґілева за музикою Й. Штрауса, автор музичної партитури Л. Туркевич); „Дон Кіхот" Мінкуса; „Пер Ґюнт" (за музикою Е. Ґріґа до драми Г. Ібсена). „Пер Ґюнт" написаний вперше як новий балет: лібрето Є. Віґілева, музику з творів Ґріґа уклали Л. Туркевич, Я. Барнич і Б. Кудрик); „Копелія" Деліба, „Серпанок П'єретти" (балетмейстер М. Трегубів). Прем'єри цих вистав висвітлювалися у „Львівських вістях", „Краківських вістях", „Наших днях", з рецензіями виступали В. Барвінський, Б. Кудрик та ін. (докладно описані у „Спогадах" В. Блавацького). У рецензії на „Тоску" (1942) Барвінський висловив такі думки: „Дуже вдала режисура В. Блавацького, а Л. Туркевич зложив знову переконливі докази, що з легкістю і значним мистецьким успіхом вміє панувати над важким і складним оперним апаратом, і йому треба приписати загальний високий рівнь вистави". На еміґрації у Німеччині, у Брегенці, Л. Туркевич організував і очолив високомистецький український чоловічий хор „Ватра" (35 осіб), який гастролював у містах Німеччини, Швейцарії, Австрії (1946—1949, 240 концертів, виступи по радіо). Серед репертуару: „Ой зійшла зоря" Леонтовича і „Пташиний хор", „Створення світу" і „IX Симфонія" Бетговена, твори Брамса, Моцарта, Мендельсона, Гайворонського, народні пісні, окремі з них виконували нім., пол. і франц. мовами. Високу оцінку хору та його дириґенту дали відомі музичні діячі і критики тих міст, де вони виступали. Професор „Моцартеуму" у Зальцбурзі А. Гаслінґер писав: „Вроджена музикальність, дбайлива старанність, національне почуття спільности та при тому високомистецьке керування, яке запевняє Л. Туркевич, — усе це складається на враження, що хор „Ватра" з його гарним голосовим матеріялом, а передусім з його тенорами треба поставити в першому ряді подібних гуртків".

З хором „Ватра" виїхав до США (1950). Дав 34 концерти в містах США і Канади. Хор припинив свою діяльність, частина співаків влилася до хору „Кобзар" у м. Філадельфії. Із 1949 р. Туркевич осів у Торонті: очолив нові хори: чоловічий „Прометей", жіночий „Чайка" та мішаний при Українській катедральній церкві Святого Володимира. Там же організував вокально-симфонічні концерти за участю своїх хорів та солістів М. Голинського і Й. Гошуляка. Викладав в Українському музичному інституті в Торонті. Характеристику Туркевича як оперного дириґента дав

у своїх спогадах співак М. Скала-Старицький: „У поточній мові окреслення його таланту називалося геніальним, себто неповторним, унікальним... Співати з Туркевичем було легко, приємно. Він умів ловити співака на піввіддихові, у сотій секунді. Туркевич відчував виконавця дуже тонко, глибоко. Він ніколи не заглушував співаків оркестрою, фортепіаном, достроювався до акустики приміщення, до сили і голосу. Туркевич був прекрасним акомпаніатором-виконавцем".

Дискографія: у США видана одна платівка (1962) співу хору „Ватра" із записів, збережених у Женеві.

Музичні твори: Композиції і обробки народних пісень — для квартету: „Як ніч м'я покрие" (1919), В'язанка нар. пісень (1919), „Чабан" (1921—1922), „Весняні сни" (1921—1922), „Гей, пора вгасити спрагу" (1922), „Прощання з друзями" (1922), „А я хлопець такий був" (1923), „Ой у саду" (1946).

Українські пісні та романси В. Матюка, Л. Лепкого, М. Вербицького, С. Воробкевича та ін. переробив іноземними мовами (пол., нім., франц., 1947—1949).

Пісні для дітей: „Разом, діти України", „Котилася зоря".

Аранжировки окремих творів інших композиторів (Гулака-Артемовського, Бортнянського, Барвінського, Веделя, Вербицького, Воробкевича, Вахнянина, Гнатишина, Гайворонського, Давидовського, Копиця, М. Колесси, Ф. Колесси, Леонтовича, Л. Лепкого, Людкевича, Матюка, О. Нижанківського, Пфейфеля („Ставок заснув"), Топольницького, Ярославенка („Просвітянський гімн").

Музичні ілюстрації до драматичних вистав „Довбуш" Первомайського (з Б. Кудриком), „Ой не ходи, Грицю" і „Ніч під Івана Купала" Старицького, „Хмари" Суходольського (1940—1941). Нові інструментації до творів „Запорожець за Дунаєм" Гулака-Артемовського; „Катерина" Аркаса, „Купало" Вахнянина, „Чорноморці" і „Коза-дереза" Лисенка, „Пікова дама" Чайковського.

Церковна музика: Служба Божа, Панахида, Колядки (обробки), Великодні пісні, 13 релігійних пісень (обробки), „Алилуя" Седляка.

Інструментальні: Симфонічна поема (1940), Симфонічна поема (Торонто, 1958—1960); „Верховина" — гуцульський танок для струнного квартету, сектету, октету. Пісня Одарки з оп. „Купало" Вахнянина для флейти; фортепіанний супровід (до 49 творів). Повний список творів див. у монографії „Лев Туркевич" Л. Левицької та І. Бодревича.—Торонто, 1965.— С. 345—353.

Бібл.: Програмки концертів як піаніста 1915—1922 pp. // ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 129—134; Концерти у львів. Опері // Наші дні— 1943.— № 3, 4; Кудрик Б. „Кармен" у львівській Опері (рец.) // Львів. вісті.—1942.—21 берез.; Витвицький В. „Травіата" Дж. Верді на сцені Оперного театру // Львів. вісті.—1943.—14 січ.; Рудницький А. Українська музика.—Мюнхен, 1963.—С. 300, 310, 313, 314, 324, 348; Левицька Л., Бодревич І. Лев Туркевич. Життя і творчість.—Торонто, 1965; там само: розділ „Документ, рецензії, некрологи"; спогади — Л. Лепкого „Льоньо Туркевич у моїх спогадах" і М. Скала-Старицького „Зустріч з Л. Туркевичем"; там само. Списки муз. творів, фото; Гошуляк Й. „Й свого не цурайтесь". Спогади, листи, матеріяли.—Львів, 1995.— С. 100—101, 118, 165, 167, 576.

ТУРКЕВИЧ-ЛУКІЯНОВИЧ Стефанія (нар. 15 квітня 1898, Львів — пом. 8 квітня 1977, Кембрідж, Англія) — піаністка, композитор, педагог, доктор музикознавства. Донька музично-театрального діяча І. Туркевича, сестра співачки І. Туркевич і піаніста та диригента Л. Туркевича. Закінчила жіночу гімназію у Львові (співала в учнівському хорі, брала участь як піаністка і співачка у Шевченківських концертах у Львові), пізніше у Львові співала у дівочому квартеті твір „Царівна Млака" Людкевича (1917—1921), у Відні — стрілецькі пісні (1915). У два етапи навчалася у Музичній академії Відня (клас ф-но В. Курца і Е. Лялевича, композиції у Г. Адлера і Й. Маркса), музикознавчі студії у Віденському і Львівському університетах (у Ф. Шренера і А. Хибінського).

Захистила докторську дисертацію з музикознавства в Українському університеті у Празі (1934, перша жінка в Галичині з таким науковим

званням). Працювала у Львові: вела класи фортепіано і гармонії у Вищому музичному інституті (1935—1939), в Учительській семінарії (1921—1922), у музичній школі Нементовської, концертмейстер у класі А. Дідура; доцент музикознавчих дисциплін у Львівській консерваторії (1939—1941), концертмейстер Українського оперного театру (1942—1944).

Брала участь у концертах у Львові, переважно як піаністка-виконавець власних творів, у радіограмах. Виступала з науковими доповідями на ювілейних вечорах та конференціях. У 1920—1930 рр. у Львові написала низку музичних творів. З 1945 р. на еміґрації в Ірландії та Англії, де створила нові твори. А. Рудницький у дослідженні „Українська музика" (1963) дав характеристику творам С. Туркевич-Лукіянович: „Музична мова цих творів смілива, модерна, безкомпромісова. Помітний у авторки нахил до контрапунктної структури, дарма що чисто поліфонічні форми в неї не зустрічаються. У вокальних творах відчувається більша свобода творчої думки і краще, вміліше орудування засобами, ніж в інструментальних, дарма що сама авторка вважає свій балет „Лісова пісня" і першу Симфонію за свої найкращі твори".

Твори: Кантати для міш. і жін. хорів. Хорові твори — світські і церковні; Служба Божа для міш. хору.

Солоспіви: на сл. Б. Лепкого, Л. Українки, Н. Лукіяновича, Ю. Липи (усі 1930-х рр.), „Прощання", сл. Р. Ольговича (1941) та ін., бл. 30 творів.

Обробки колядок і щедрівок для голосу з ф-но.

Інструментальні: Балет „Лісова пісня" за твором Л. Українки; балет із релігійним сюжетом; 4 Симфонії; Симфонічні поеми; 2 струнні і 2 фортепіанні квартети; Соната для скрипки; „Сюїта", „Скерцо", „Варіації", „Гротеск", „Фантазія" на укр. теми — для фортепіано та ін.

Бібл.: Програми Шевченківських концертів // ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 134; Рудницький А. Українська музика.—Мюнхен, 1963.—С. 168—169; Левицька Л., Бодревич І. Лев Туркевич.— Торонто, 1965; Історія укр. музики.—1992.—Т. 4.—С. 564, 571, 572, 580.

ТУРКЕВИЧ-МАРТИНЕЦЬ Ірина (нар. 25 грудня 1899, Броди Львів. обл. — пом. 5 липня 1983, Вінніпеґ, Канада) — оперна та естрадна співачка (ліричне сопрано). Донька І. Туркевича, сестра диригента і композитора Л. Туркевича, піаністки і композитора С. Туркевич-Лукіянович. Закінчила у Львові жіночу гімназію (співала в хорі учнів, солістка в концертах). Гри на піаніно і вокалу навчалася у Львівській консерваторії та Відні, удосконалювала майстерність співу у Празі й Парижі. З юності в 1913—1921 рр. брала участь у Шевченківських концертах як піаністка і співачка, часто разом із сестрою Стефою та Братом Левком у Львові (1913, 1917, 1921), Відні (1915, 1916). У першій половині 1920-х років була солісткою хору „Бандурист" у Львові, брала участь у його гастролях у містах Галичини. Дебютувала на сцені Театру т-ва „Українська бесіда" 1924 р. в партії Маженки („Продана наречена", реж. Й. Стадник, диригент Я. Барнич) з нагоди 100-літнього ювілею Б. Сметани. 21 червня 1929 р. на сцені Оперного театру у Львові відбулася вистава опери „Фіделіо" Бетговена у виконанні студентів старших курсів Львівської консерваторії під диригуванням А. Солтиса. У рецензії на цю виставу в „Ділі" (1929, 22 черв.) сказано: „З-поміж усіх молодих завершаючих навчання прислужників оперного мистецтва на перше місце вибилася цього вечора без сумніву Ірина Туркевичівна в ролі Марцеліни як культурним і вмілим орудуванням голосом, так і вдалою сценічною грою". У 1930 р. провела великий сольний концерт у Львові: виконувала арії Горислави з опери

„Руслан і Людмила“ Глинки, Баттерфляй з „Чіо-Чіо-Сан“ Пуччіні, романси та народні пісні. Попрацювавши недовго на львівській оперній сцені, співачка вибула до Парижу для вдосконалення краси свого голосу і там же працювала.

Влітку 1942 р. повернулася до Львова. У 1942—1944 рр. брала активну участь у різноманітних формах музичного життя: була солісткою Українського оперного театру (співала партії Мікаели („Кармен“ Бізе), Тоски („Тоска“ Пуччіні), Віолетти („Травіата“ Верді), Маженки („Продана наречена“ Сметани), Оксани („Запорожець за Дунаєм“ Гулака-Артемовського); у тематичних збірних концертах пам'яти Т. Шевченка, з квартетом „Богема“; в Андріївському вечорі колядок в обр. В. Барвінського та ін. за участю співаків О. Горницької, О. Кальченко, Л. Рейнаровича, І. Романовського — усі концерти під керівництвом брата, диригента Л. Туркевича; співала, а також виступала як піаністка в інструментальних ансамблях Львівського радіо; улітку 1943 р. з співаками Н. Шевченко і М. Ольховим провела концертне турне по містах Галичини.

Еміґрувала до Канади (1950), у Вінніпезі співала в ансамблі „Ренесанс“ (керівник, співак і диригент Г. Манько-Ярошевич). Очолювала Оперно-драматичний театр (поставила „Катерину“ Аркаса, „Отаман пісня“ М. Чирського, „Ноктюрн“ Лисенка, драму „Ольга Басараб“ Лугового та ін.). У 60-х роках заснувала Дитячий театр („Коза-дереза“ Лисенка та ін.).

Бібл.: Концертні програми Шевченківських вечорів // ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 129—134; З театру: „Фіделькйо“ Бетговена // Діло.—1929.—22 черв.; З естради // Діло.—1930.—7 лют.; Кудрик Б. Прем'єра „Кармен“.—Краків. вісті.—1942.—21 берез.; Концерти у Львові // Наші дні.—1943.—№ 1, 3, 12; Марунчак М. Біограф. довідник до історії українців Канади.—Вінніпеґ, 1986.

ЦЕГЕЛЬСЬКИЙ Євген (нар. 5 травня 1912, Чернівці — пом. 9 жовтня 1980, Рочестер, США) — скрипаль, педагог, музикознавець, доктор музикознавства. Член СУПРОМу. Зростав у родині вчителя гімназії, з дитинства грав на скрипці. Навчався у Львівській гімназії, водночас брав лекції гри на скрипці в педагога й композитора І. Левицького. 1931 р. закінчив Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка (клас скрипки Й. Москвичева). Удосконалював майстерність (1932—1936) у Празькій консерваторії (клас скрипки І. Фельда), водночас студіював музикознавство в Карловім університеті (у Неєдли, Гутера і Заха), захистив докторську дисертацію 27. XI. 1936 р. на тему „Чехи і галицько-українська музика XIX століття“.

У 1936—1939 рр. — викладач класу скрипки, теоретичних предметів і директор філії Вищого музичного інституту в Перемишлі; там же був активним культурно-громадським діячем, диригентом оркестру гімназії, організатором концертів „Бояна“ та інших товариств, зокрема у приміщенні Дівочого інституту з участю піаністок В. Божейко, І. Негребецької, скрипалів Є. Козулькевича, В. Вітошинського. У 1942—1944 рр. був керівником Кабінету музичного мистецтва і директором музичної школи Інституту народної творчости у Львові. Тоді ж керував оркестром Львівського радіо.

У 1944—1949 рр. працював концертмейстером симфонічних та театральних оркестрів у Кракові, у Бург-театрі Відня. З 1949 р. на еміґрації у США, де грав в оркестрах, брав участь у концертах як соліст, був концертмейстером хорів.

Багатою і щорічною була концертна діяльність скрипаля-соліста Є. Цегельського (починаючи з гімназійних часів) у Львові, Празі, Перемишлі. Виступав в інструментальних тріо і квартетах. З піаністкою В. Божейко 1939 р. провів концертне турне по містах Галичини (Львів, Яворів, Кам'янка-Струмилова, Золочів, Стрий, Коломия). Тоді в їх програмі були твори Людкевича, Барвінського, Бетговена, Мендельсона, Чайковського, Венявського, Крайслера. Про цей концерт у журналі „Українська музика" читаємо (1939): „Євген Цегельський диспонує доброю технікою, шляхетним і неформованим тоном. Технічні і змістовні проблеми переводить на прецизійній канві". В тому ж році на Шевченківському концерті в Кам'янці-Струмиловій виконав „Канцонетту" Чайковського, „Гумореску" Дворжака, „Леґенду" Венявського, „Іспанський танець" М. де Фальї. У його сольному репертуарі ще були „Рапсодія" Лисенка, „Прелюди" Гайворонського, обробки народних пісень Придаткевича, „Романс" Чайковського; а також твори Барвінського і Людкевича. Виступав у тріо і квартетах з В. Цісиком, І. Коваліврим, Г. Левицьким, В. Вітошинським.

Твори: Музикознавчі праці: 125 літ музичної консерваторії у Празі // Назустріч.—1936.—№ 15; „Музичне життя Праги" // Укр. музика.—1937.—№ 3, 4; Іван Левицький // Укр. музика.—1938.—№ 6; Чехи і галицько-українська світська музика XIX ст. (1937), Денис Січинський. Двадцять літ української музики під Польщею // „Америка": Філядельфія,1950.—Лип., серп.; Микола Лисенко // Київ; Філядельфія, 1952.—№ 5, 6; Антін Рудницький // Свобода.—1952.—Берез.— № 4; посібник „Інструментознавство".

Бібл.: Хронікальні матеріали: Є. Цегельський закінчив Празьку консерваторію 15.VI.1937 // Укр. музика.—1937.—№ 5—6; Директор Муз. інститут в Перемишлі // Укр. музика.— 1937.—№ 8; Євген Цегельський // Укр. музика.—1938.—№ 4; Скрипкове слово Є. Цегельського // Укр. музика.—1939.—№ 2; Савицький Р. Концерт Є. Цегельського і В. Божейко (рец.) // Укр. музика.—1939.—№ 2; Барвінський В. Концерт скрипалів (рец.) // Укр. музика.—1939.—№ 2; Рудницький А. Українська музика.—Мюнхен, 1963.— С. 295, 357, 358, 366, 390; Цегельський Є. // Енциклопедія Українознавства.—Париж; Нью-Йорк, 1984.—Т. 10.—С. 3647.

ЦІСИК Євген (нар. 9 вересня 1897, с. Різдвяни, тепер Теребовлянського р-ну Терноп. обл. — пом. 24 вересня 1956, м. Коломия Ів.-Франків. обл.) — театральний дириґент, чоловік драматичної артистки Ганни Цісик. Навчався у гімназії. Склав екстерном іспит із фаху дириґента у Празькій консерваторії (1924). Працював хормейстером, дириґентом, музичним керівником у західноукраїнських мандрівних театрах: І. Когутяка (1925—1926), П. Карабіневича (1927—1929), Я. Кононова (1930—1931); у Театрі ім. Тобілевича (1933—1938), Театрі ім. І. Котляревського (1938—1939), Коломийському пересувному (1939—1944); очолював міський мішаний хор у Коломиї (1949—1953). У цих театрах був музичним педагогом-вихователем молодих співаків. Сприяв виставам музичного жанру, зокрема оперет на західноукраїнській сцені. У трупі П. Карабіневича поставив із режисерами оперети „Циганський барон" Штрауса, „Барон Кіммель", „Ґейша" Джонсона, „Пташник з Тиролю"; у Театрі ім. Тобілевича — опери „Мадам Баттерфляй", „Галька", „Запорожець за Дунаєм", „Катерина", „Наталка Полтавка"; уперше з режисерами М. Бенцалем і В. Блавацьким поставив оперети Я. Барнича „Шаріка" (1938), „Дівча з Маслосоюзу" (1935) і „Гуцулка Ксеня" (1939).

Твори: автор музики до вистав Коломийського театру: „Тарас Бульба" Старицького за Гоголем, „Наймичка" Карпенка-Карого та ін.

Бібл.: Біографічні відомості, гастрольний репертуар на Тернопільщині // ДАТО, ф. 231, оп. 1, спр. 1680 (С. 22—23), 1790 (С. 2, 4, 79); Цісик Євген // Митці України.—К., 1992.—С. 623.

ЦЬОРОХ Ілля (нар. 1880, Львівщина — пом. 1942, Львів) — дириґент і композитор. Музичну освіту здобув у Львові. Працював педагогом і дириґентом хору учнів бурси Ставропігійського інституту у Львові (1895—1905, у репертуарі хору були „Слов'янські гімни" і „Гуляли" О. Нижанківського, твори А. Вахнянина, М. Вербицького, М. Рудковського; колядки, щедрівки, веснянки, релігійні канти та пісні. Був ще управителем хору (1901—1903) товариства „Муза", учителем музики. На думку Б. Кудрика, церковні твори І. Цьороха „справді визначаються гладкою фактурою та плавною мелодикою, але він остільки остає на боці, що пристав цілковито до епігонів московської школи типу Зайцева, Металова".

Твори: Повна Літурґія св. Йоана Золотоустого для міш. хору на 4 голоси (див. видання у Каталогу книгарні НТШ.—Львів, 1908); „Марш студентів" для хору, сл. Д. Вергуна; „Песнь преступников" для чол. хору, сл. М. Некрасова (у ЛНБ, ВМ).

Стаття: Перші уніятські школи на Русі // Временник Ставропігійського інституту на рік 1902.—Львів, 1901.—С. 156—161.

Бібл.: З товариства „Муза" // Галичанин.—1902.— № 58; Цьорох І.—управитель хору бурси Ставропігійського інституту // Галичанин.—1902.—№ 4; Кудрик Б. Огляд історії укр. церковної музики.—2-ге вид.—Львів, 1995.—С. 112.

ШЕРЕГІЙ Євген (нар. 1910, с. Дусина Свалявського р-ну Закарпат. обл. — пом. 1985, Ужгород) — театральний дириґент і композитор. Брат актора і режисера театрів Закарпаття Ю. Шерегія. Закінчив Ужгородську гімназію (1928) та учительські курси, на яких учився теорії музики та практики дириґування. Працював учителем у Хусті, мав гарний голос. Для піднесення національного відродження на Закарпатті Є. Шерегій з братом Ю. Шерегієм, також учителем, закладає 1932 р. народні хори, на базі яких вони заснували в Хусті театр „Нова сцена" (1933—1939). Запросили до нього акторів з Українського театру „Просвіти" в Ужгороді та молодих, обдарованих голосом учителів. Для доброго успіху залучили у своє товариство режисера і балетмейстера В. Лібовицького, а з Ужгорода — режисера-практика М. Аркаса, який на той час був автором власних п'єс та музичних творів.

Щоб збагатити театр новим репертуаром, Ю. Шерегій перекладав п'єси, сам писав драматичні твори і лібрето до оперет, а його брат Євген укладав до них музику і дириґував на виставах. Так, досить успішно у театрі „Нова сцена" народжуються нові, веселі оперети з музикою Є. Шерегія: „Флірт і кохання" („Танго для тебе") — перша в Закарпатті комічна оперета із сучасного життя, інструментація А. Вокса (прем'єра в Хусті 1934, в Ужгороді 2. II. 1936, згодом з успіхом показана у Празі, Пряшеві, Братиславі). Подальшими прем'єрами нових оперет Є. Шерегія на „Новій сцені" були „Діти XX століття" (1937, лібрето Ю. Шерегія, режисер і дириґент Є. Шерегій) і „Як сади зацвітуть" (1937, лібрето В. Гренджі-Донського, постановник і дириґент Є. Шерегій), а також оперета з шахтарського життя „Три генерації" братів Шерегіїв.

Був також автором музики до комедії з піснями й танцями „Нова генерація" Ю. Шерегія, яка ще раніше (1929) йшла в театрі Ужгорода і Праги, до драми „Часи минають" („Дід і внучка") Ю. Шерегія (1938), весняної казки О. Олеся „Над Дніпром" (1939). Театр „Нова сцена" мав добрий хор, молодіжну балетну групу. Успіх оперетам та драматичним виставам із музикою

Є. Шерегія забезпечував використаний автором багатий фольклор Закарпаття. У 1938 р., коли Закарпатська Україна проголосила свою незалежну державу, театр „Нова сцена" став державним, при ньому відкрито музично-театральну студію молоді під керівництвом Є. Шерегія. У 1945—1964 рр. Є. Шерегій працював музичним керівником в Ужгородському театрі.

Бібл.: Ковальчук В. Діяльність українських театрів у Галичині, на Волині й на Закарпатті // Сьогочасне і майбутнє.—Львів, 1939.—№ 2.—С. 100—102; Шерегій Ю. Нарис історії укр. театрів Закарпатської України до 1945 р.—Нью-Йорк; Пряшів; Львів, 1993; Sherehii Yevhen // Encyclopedia of Ukraine. Volumen IV.—Toronto; Buffalo; London, 1993.— P. 642.

ШМЕРИКОВСЬКА-ПРИЙМОВА Іванна (нар. 19 січня 1898, м. Надвірна Ів.-Франк. обл. — пом. 19 січня 1982, Нью-Йорк, США) — камерна співачка (меццо-сопрано), піаністка, педагог, музичний критик, журналіст. Мати танцюристки-балерини Роми Прийми. Закінчила (1920) Львівську консерваторію (клас співу С. Козловської, ф-но — В. Курца). Продовжувала музичні студії у Віденській музичній академії (клас ф-но Є. Ляпевича), згодом у Парижі (в Анни Ель-Тур). Знала кілька європейських мов. У 1923—1939 рр. була солісткою у збірних концертах „Львівського Бояна", „Бандуриста", „Сурми", зокрема на Шевченківських та інших ювілейних вечорах. Критики тепло відгукувалися про її успішні концерти в Перемишлі, Дрогобичі, Відні, Кракові й Варшаві. У Львові виступала як лектор-музикознавець на науково-громадських зібраннях та у своїх тематичних концертах: співала „Романси П. Чайковського" (1925), „Солоспіви сучасних галицьких композиторів" (1935), „Пісні К. Шимановського" (1938), „Італійські та французькі пісні XVIII століття" (1938) та ін. У її концертному репертуарі солоспіви „Мені однаково" Лисенка, „Ой ти, дівчино" Січинського, „Ти, любчику, за горою" Н. Нижанківського, „Дума" Чайковського, „Гопак" Мусоргського та ін. Виступала також як піаністка (грала концерти Шопена, „Алеґро" і „Апасіонату" Сен-Санса, „Баркаролу" Чайковського, твори В. Барвінського. У нарисах „Українська музика" А. Рудницький відзначав: „Співачкою „камерною", виключно концертовою, першою у цьому жанрі в Галичині, дуже культурною і музикальною, була Іванна Шмериковська-Приймова (мецо-сопрано)... Концерти її у Кракові і Варшаві з добрими програмами камерного характеру місцева преса стрічала дуже тепло".

Назвемо визначні її концерти у Парижі (1930, солістка хору Д. Чехівського), з нагоди гостини О. Олеся у Львові (1930, співала „Прийди, прийди", „Засумуй трембіто" Н. Нижанківського, „Лист з альбому" Барвінського, „Розвійтеся з вітром" Степового); у Перемишлі (1938).

Учителювала в Перемишлі в 1937—1939 рр., викладала вокал у Львівській консерваторії, у 1940—1944 рр. була музичним редактором і співачкою Львівського радіо, концертмейстером Української опери (1942—1943). Еміґрувала 1949 р. до США. Була вчителькою співу в Монреалі (Канада, 1949—1951) і Українського музичного інституту в Нью-Йорку (1951—1959), декілька літ очолювала фортепіанний відділ приватної музичної школи Грагам-Екес у м. Пальм Біч на Флоріді. Як критик і музикознавець співпрацювала з українською пресою у США.

Статті: Вечір пісень та оперних арій І. Синенької-Іваницької // Діло.—1935.—21 берез.; Імпрессіонізм у музиці // Назустріч.—1034.—№ 21; Кілька хвилин в ательє М. Дольницької // Назустріч.—1934.—№ 23; Антін Рудницький // Наша мета (Торонто).—1957.—4 лют.; 18 трав.

Бібл.: Програмки Шевченківських концертів // ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, за 1925—1938 рр., спр. 133—138; І. Приймова в концертах: Діло.—1925.—8 берез.; 1926.—

8 квіт.; Боян.—1930.—№ 2; 1930.—№ 8—9; Рудницький А. Укр. музика.—1963.—С. 176, 280, 358, 369, 390; Шмериковська-Приймова І. // Енциклопедія Українознавства.—Париж; Нью-Йорк; Торонто, 1970.—Т. 6.—С. 2334.

ШТОКАЛКО Зіновій (псевдонім „Бережан Зіновій"; нар. 25 травня 1920, с. Кальне Козівського р-ну, Терноп. обл. — пом. 28 червня 1968, Нью-Йорк, США) — співак (бас), композитор, бандурист-віртуоз, теоретик гри на бандурі й письменник. Зростав у культурній родині священика і письменника Павла Штокалка в Бережанах. З юності вивчав фольклор, записував ліричні пісні й балади. З 1939 р. навчався у Львівському медичному інституті, студії закінчив 1948 р. у Мюнхені, захистив докторську дисертацію „До біохімічних процесів захворювання на рак" (1951). 1952 еміґрував до США. З молодих літ співав у концертах. Теорію музики вивчав приватно у Львові в 1939—1941 рр.

Першим учителем З. Штокалка гри на бандурі був відомий у Галичині бандурист Юрій Сінгалевич. Входив до складу тріо бандуристів Львівського музичного інституту: Юрій Сінгалевич (художній керівник і другий тенор), Федір Якимець (перший тенор) і Зіновій Штокалко (бас). Уже тоді на концертах цього тріо у Львові, Тернополі звучали народні пісні в його обробці: „Стоїть дуб зелений", „Сіяв мужик гречку", „Яром, хлопці, яром", „Ой кряче, кряче" та ін. Грав Штокалко також із бандуристами Юркевичем, Ганушевським, Ластовичем. Останній з них був добрим майстром бандур, удосконалював цей інструмент і подарував Штокалку бандуру з добрим звучанням.

Штокалко вивчав музику і теоретичну спадщину Ф. Колесси, зокрема його записи пісень і дум, підручник гри на бандурі Г. Хоткевича, досвід бандуриста Михайла Кравченка. Вже в 1941 році виступав на концертах як виконавець дум „Втеча трьох братів із города Озова", „Маруся Богуславка", „Олексій Попович", „Козак Голота". Зберігся (з 1953 р.) його запис виконання найулюбленішої думи „Буря на Чорному морі".

Під час Другої світової війни був арештований гітлерівцями і кинутий до в'язниці в Берліні, пережив злигодні в таборі для переміщених осіб у Міттенвальді, де очолив молодіжну „Групу суспільного гуманізму". Значну частину свого недовгого життя Штокалко присвятив глибокому вивченню народної музики, був неперевершеним і унікальним віртуозом гри на бандурі, яскравим інтерпретатором козацьких дум, досліджував билини Руси-України. Музична спадщина З. Штокалка впорядкована музикознавцем Л. Майстренком і частково видана. Дещо передано в Україну до архіву П. Вірського в Києві, а фонозаписи — до його брата Штокалка в Бережанах. Виконавська спадщина бандуриста Штокалка збереглася на грамофонних платівках і фонокасетах (17, США), які налічують понад 200 творів (спів у супроводі бандури, декілька інструментальних) різних композиторів, його власних творів і народних пісень, 26 читань своїх художніх творів.

Дискографія: дві довгограйні платівки фірми „Сурма" (Нью-Йорк) у виконанні бандуриста З. Штокалка: „Буря на Чорному морі", „Сіяв мужик гречку", „Іди від мене", „Дума про козака Голоту", „Анотальний етюд", композиція З. Штокалка, „Чечотка", „Дума про втечу трьох братів з Озова", „Дума про Марусю Богуславку", „В'язанка українських мелодій", „Ну й що, що прийдеться умерти?"

Стерео: „Яром, хлопці, яром", „А в місяці липні", „Як була в багача", „Люлька черепулька", „Три діди", „Сіяв мужик гречку", „Ой вирву я з рожі квітку", „Козаченько збився",

„Ой пороми не ходять", „Та не жур мене", „Гомін-гомін", „Як ішов я з України" (дискографію подаємо скорочено).

Виконавство Штокалка зафіксоване в сотнях одиниць: в Альбомі „О думи мої" — у двох довгограйних платівках: народні пісні і чотири істор. думи XVII ст. (1970, США); вісім платівок із виконанням Штокалка-бандуриста; записи на плівку: 5 дум, три билини, пісні релігійні, побутові, історичні (козацькі, гайдамацькі, повстанські, стародавні танці; записи електронним способом (серед них нар. пісні „В славнім місті Заліщиках", „Ой вийду я у садок", „Ой гірка калина" та ін.); приватні магнітофонні записи української експериментальної та власної музики Штокалка у виконанні на бандурі (звучать 24 години).

Твори: Обробка понад 300 нар. пісень в супроводі бандури (ліричні, побутові, билини, думи); Зб. „Сто пісень в обробці З. Штолкалка в супроводі бандури" (кінець 1980-х рр. США); два „Атональні етюди" для представлення технічних можливостей і мелодійних нюансів бандури; „Кобзарський підручник"/ Зредагував А. Горняткевич.—Едмонтон; Київ, 1992.—374 с. з нотними прикладами (підручник був виданий англ. мовою у Канаді, 1990 р.).

Бібл.: Костецький І. Зіновій Бережан // Вступна стаття до зб. літ. творів З. Штокалка „На крилах ночі".—Нью-Йорк, 1977; Майстренко Л. Зіновій Штокалко — бандурист-віртуоз // Бандура.—1981.—№ 3—4.—С. 2—7 (США); Подуфалий В. Бандурист-віртуоз // Бережанське віче.—1991.—9 лют.

ЩЕДРОВИЧ-ГАНКЕВИЧ Єлизавета (нар. 1885, Олександрівськ на Дніпропетровщині — пом. 1909, Відень) — скрипаль-віртуоз і педагог. З дитинства вчилася гри на скрипці, виявляючи чималі здібності. У 1903 р. закінчила Петербурзьку консерваторію (клас скрипки Л. Ауера). Удосконалювала фах у Школі майстерности Празької консерваторії у проф. От. Шевчика. У Празі познайомилась із студентом-скрипалем Гр. Ганкевичем (згодом учителем музики в Чернівцях) і одружилася з ним. Була однією з перших на Буковині і в Галичині талановитою жінкою-скрипалем і педагогом. Правдоподібно, як вказують рецензії, обробляла у своїй інтерпретації інструментальні твори. У 1903—1908 рр. виступала із сольними концертами в Петербурзі, на Наддніпрянщині, Празі, Пльзні, Відні, Чернівцях, Львові. Музичні критики схвально писали про її концерти за кордоном. Чеський „Час" відзначав: „У панни Щедровичівни подивляємо незрівняну техніку, великий широкий тон і могутній темперамент, який вирізняє її від усіх артисток-жінок. Гра її поривае слухача, її темперамент вибухає у кріпких, могутніх і широких тонах. При тім артистка вживається цілком з композицією, здається, вона компонує її наново. Хоч які любі тони потрапляє вичаровувати із свого інструменту, то все ж нема в них нічого сентиментального, ані млосно-солодкого, а навпаки — сильний чоловічий характер". Віденська газета „Zeit" писала: „Панна Щедрович, учениця Шевчика, є, безперечно, талант скрипальки неприборканої сили і великої техніки". Їх підтримували в оцінках газети „Vaterland": „Сенсацію у слухачів викликав виступ панни Щедрович, віртуоза-скрипальки з Петербурга. Вона має, безсумнівно, великий талант...", а „Neue Wienische Zeutung" підкреслювала: „Скрипалька панна Щедрович має блискучу техніку з сильним гарним тоном, а особливо вдалим потягом смичка, а її концерт був для неї самим тріумфом". Деякі газети порівнювали її з визначними скрипалями Ф. Ондріжчком та Кубеликом, учнями Шевчика, а порівнюючи їх, ставили талант Щедрович вище від Кубелика.

Після таких успіхів і високих фахових оцінок критики Щедрович працювала вчителькою класу скрипки в музичній школі в Чернівцях (1905—1906, брала участь у концертах хору „Буковинський Боян"); у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові (1907—1909). П'ятого березня 1908 р. на Шевченківському вечорі у Львові виконала Концерт 2, ор. 22 Венявського в супроводі оркестру, акомпанувала співакам при

виконанні арій з опери „Купало“ Вахнянина. Успішно відбувся концерт у Чернівцях 1908 р. за участю знаної піаністки з Харкова Хоткевичевої та викладачів місцевої музичної школи ім. М. Лисенка — співачки Р. Шульц, піаністки Т. Бухер і віолончеліста А. Франка. У програмі концерту Щедрович виконувала тоді твори Венявського, у дуеті з віолончелістом — „Рондо“ Дворжака, „Іспанський танець“ Поппера, акомпанувала співачці до твору „Минули літа молодії“ Нижанківського. Серед її визначних учнів у Львові був скрипаль-віртуоз Р. Придаткевич.

Бібл.: Програма концерту у Львові 1908 р. // ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 129—132 (1908); Концерт славнозвісної скрипальки-віртуоза Щедрович-Ганкевич // Буковина.—1907.—12 серпн.; Про скрипальку Щедрович-Ганкевич // Буковина.—1907.—15 серп.; Придаткевич Р. Єл. Щедрович-Ганкевичева.—„Свобода“ (Нью-Йорк).—1957.—№ 222—224; Рудницький А. Українська музика.—Мюнхен, 1963.—С. 177, 294, 357; Щедрович-Ганкевич Є. // Енциклопедія Українознавства.—Париж; Нью-Йорк; Торонто, 1984.— Т. 10.—С. 3911.

ЩУРОВСЬКА-РОСИНЕВИЧ Платоніда (нар. 6 квітня, с. Вербівка Бахмацького р-ну Чернігівської обл. — пом. 1973, Прага, похована згідно із своїм заповітом у м. Бавмбруку (США) — хоровий диригент, педагог. Закінчила жіночу єпархіяльну гімназію у Києві (клас хорового співу Ол. Кошиця). У цій же гімназії під керівництвом О. Кошиця була диригентом учнівського хору (1909—1917); талановитим асистентом-диригентом в Українській республіканській капелі О. Кошиця (1918—1923), брала участь у концертній подорожі цієї капели в Галичину й Чехо-Словаччину. Після розпуску капели О. Кошиця осіла у Празі, закінчила консерваторію класу фортепіано і диригування. Тісно співпрацювала з українським театром в Ужгороді. Організувала й очолила молодіжний акапельний чоловічий хор „Бандурист“ при „Просвіті“ в Ужгороді (1934—1936), який відзначав щорічні традиційні свята і ювілейні дати, знайомив слухачів із новими творами українських і чеських композиторів, з народними піснями в обробці Леонтовича й Кошиця. До концертів залучала співачок-солісток А. Остапчук, М. Кукурудзову, В. Тевтову-Теслович. З режисером М. Біличенком поставила концертово виставу „Запорожець за Дунаєм“ (1936), тепло сприйняту пресою в Ужгороді й Мукачеві („Українське слово“, 1936, 2 квітня; „Свобода“, 1936, 4 червня, Ужгород). З 1936 р. з диригентом Д. Петриківським провадила ще при „Просвіті“ дитячий хор, який залучали до концертів. З 1934 р. працювала викладачем хороведення та фортепіано у Празі, у Високому українському педагогічному інституті ім. М. Драгоманова. У цьому інституті та Українській сільськогосподарській академії у Подебрадах вела академічні хори; з'єднавши ці два хори, виступила на Всеслов'янському фестивалі у Празі 1928 р. і посіла перше місце.

Найбільше в репертуарі її хорів було творів Леонтовича, Кошиця і Стеценка та сучасних їй українських композиторів. Преса відзначала високу музикальність, артистичну інтелігентність П. Щуровської, енергію і темперамент у провадженні хору. Діяльність П. Щуровської спричинилася до піднесення музичної освіти, розвитку хорового мистецтва, культурно-національного відродження Закарпаття.

Видала збірник „21 народна пісня у 3-голосному укладі для шкільних хорів“ (Ужгород, 1936), в якому вміщені обробки М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, Ф. Колесси, П. Козицького.

Бібл.: Про концерти П. Щуровської // Боян.—1930.—№ 2; 1930.—№ 8—9; Антонович Д. Платоніда Щуровська-Росиневич // Назустріч.—1934.—№ 12; Нижанківська М. Укр. жінка і музика // Назустріч.—1934.—№ 12; Концерт „Бандуриста“ // Укр.

слово.—1935.—24 жовт.; Історія Укр. музики.—К., 1992.—Т. 4.—С. 142; Шерегій Ю. Нариси історії укр. театрів Закарпатської України до 1945 р.—Нью-Йорк; Пряшів; Львів, 1933.—С. 274—275, 357; Спомин (h-moll) для ф-но Н. Нижанківського. Присвячений П. Щуровській-Росиневич.

ЯКУБОВИЧ Євген (нар. 1854, Прикарпаття — пом. 1926, Філадельфія, США) — педагог, диригент, видавець. Закінчив учительську семінарію, в якій здобув основи теоретичних знань з музики та практику диригування. Працюваав учителем музики, співів та вихователем у хлоп'ячому закладі (1895—1912) та Українській гімназії (1905—1912) Станиславова; у цих закладах керував учнівськими хорами. Заступник, у 1898—1912 голова, у 1899—1904 рр. — диригент (разом із Д. Січинським) „Станиславівського Бояна". У репертуарі його хорів були „Думи мої" і „Минають дні" Воробкевича, „Дніпро реве", „Лічу в неволі", „Один у другого питаєм" Січинського, „Черевички" Ф. Колесси, „Нема мені порадоньки" Вахнянина, „Якби мені, мамо, намисто" Лисенка, „Чайка" Галля та народні пісні.

Спільно з Д. Січинським організатор музичної школи при „Бояні" у Станиславові (з 1902 р.), працював у ній учителем сольфеджіо, з 1903 р. — директором, сприяв поповненню її бібліотеки. Від Станиславова був членом об'єднання „Союзу співацьких та музичних товариств у Львові" (з 1903 р.). Спільно із Січинським створив (1902) нотне видавництво „Станиславівського Бояна" (побачило світ понад 25 випусків творів Лисенка, Воробкевича, Вербицького, Кишакевича, О. Нижанківського, Січинського та ін.).

Автографи і рукописні копії творів різних композиторів із видавництва „Станиславівського Бояна" склали фонд Є. Якубовича, що зберігається у Відділі рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника (ф. 171, 600 арк., переважно рукописи; серед них є автограф М. Вербицького — національний гимн „Ще не вмерла України...").

У 1912 р. Якубович еміґрував до Філадельфії (США), де працював учителем в українських школах, продовжував вести учнівські хори, видав деякі музичні твори. Його архів із Філадельфії згідно із заповітом 1928 р. переданий до Львова, до бібліотеки НТШ у Львові (тепер у Науковій бібліотеці НАН України ім. В. Стефаника).

Твори: „Ходім, хлопці" — хор для дитячих голосів, фортепіанний супровід уклав Д. Січинський (1904); „Соловей", п'єса для ф-но (див. Каталог книгарні НТШ у Львові, 1908); твір для оркестру (партитура).

„Співаник для українських шкіл в Америці".—Філядельфія, 1918 (55 одноголосних, 36 двоголосних, 28 триголосних пісень із нотами, деякі пісні з ф-но. Другою частиною цього співаника надрукована його методично-теоретична праця з нотними зразками „Коротка наука теорії нот").

Бібл.: Шематизм Королівства Галичини і Лодомерії.—Львів, за 1903—1912 рр. (освітні заклади); „Станиславівський Боян" // Ілюстрований муз. календар на 1907.—Львів, 1906.—С. 113—116; Цінний збірник музичних рукописів: [Передання з Філадельфії архіву Є. Якубовича] // Діло.—1928.—12 жовт.; Костюк С., Медведик П. Денис Січинський. Матеріали до біо-бібліографії діячів укр. культури.—Львів, 1966.—№ 105, 116, 124—146: (Замітки, повідомлення, анотації нотних видань „Станиславівського Бояна", подані у співавторстві з Д. Січинським та ін.); Особисті архівні фонди відділу рукописів Львів. бібліотеки ім. В. Стефаника.—Львів, 1995.—С. 224—225.

ЯСЕНИЦЬКА-ВОЛОШИН Олена (нар. 1882, с. Тирава Сольна на Лемківщині — пом. 1980, США) — піаністка, диригент і педагог. Дружина диригента і критика М. Волошина. Закінчила (1902) Віденську консерваторію (класи ф-но Т. Лешетицького, Е. Зауера, Є. Ляпевича). Викладач

класу фортепіано (1903—1939), а також вокалу (1904—1906) Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові; разом із режисером Л. Лопатинським при „Бояні" і Драматичному т-ві ім. І. Котляревського вела Оперний гурток талановитої студентської молоді; (у 1904—1906 рр. поставили „Запорожець за Дунаєм", „Наталку Полтавку", „Чорноморці"; серед солісток були Ф. Лопатинська, Г Крушельницька, М. Волошин).

У 1903—1905, 1910—1911 рр. — черговий диригент „Львівського Бояна". Згодом, у 1939—1944 рр., — викладач фортепіано у Львівській консерваторії. З 1944 р. — на еміграції у Кракові, Німеччині, США. Педагогічну діяльність поєднувала з активною участю у концертному житті Львова і Прикарпаття, зокрема в Шевченківських вечорах. Була солісткою збірних концертів „Бояна", „Бандуриста", „Сурми", також акомпаніатором співачкам Г. Крушельницькій, О. Любич-Парахоняк, М. Сабат-Свірській. Виступала в інструментальних ансамблях із скрипалем Р. Криштальським, віолончелістом П. Пшеничкою, піаністом Т. Шухевичем та ін.

Бібл.: Концертні виступи на Шевченківських вечорах // ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 133—138; Звіт із розвою Вищого музичного інституту за 1905—1906 навчальний рік // Руслан.—1906.—21 черв.; Звіт „Львівського Бояна" за 1910—1911 рр. // Руслан.—1911.—23 лист.; Ясеницька Олена // Енциклопедія Українознавства.—Париж; Нью-Йорк; Торонто, 1984.—Т. 10.—С. 3994; Історія укр. музики.—К., 1990.—Т. 3.—С. 298, 333, 363.

ДОПОВНЕННЯ ТА УТОЧНЕННЯ ДО МАТЕРІАЛІВ, ЯКІ ОПУБЛІКОВАНО В 226-му ТОМІ ЗАПИСОК НТШ ЗА 1993 Р.

АРТИМОВИЧ Петро (бл. 1885, Галичина — загинув 1920 р. у лавах УГА на Наддніпрянщині). Працював у Пресовій Квартирі УГА, у відділі театрально-концертних видовищ, зокрема був референтом Нового львівського театру.

БАРНИЧ Ярослав (1896—1967) — диригент, композитор, педагог. Доповнення про його твори — розшукано Л. Філоненком у родичів оперети Я. Барнича „Шаріка" (1935) і „Гуцулка Ксеня" (1939, у новій редакції автора); сьогодні вони зберігаються у викладача Дрогобицького педінституту Любомира Філоненка, а копії цих оперет — у дирекції Львівського академічного театру ім. М. Заньковецької, який поставив оперету „Шаріка" (1995), режисер Ф. Стригун, диригент В. Льорчак, художник М. Кипріан. Знайдено також автограф романсу „Гуцулка Ксеня".

Дискографія: „Гуцулка Ксеня", романс, сл. і муз. Я. Барнича. Виконує тріо бандуристок Н. Павленко, В. Третякова, Т. Поліщук (Київ) — Д 6859/60. — Фірма „Мелодия" (Москва); „Червоні маки", сл. і муз. Я. Барнича. Співають сестри Байко (вокальне тріо).—Д 6499/500. — Фірма „Мелодия" (Москва).

Бібл.: Філоненко Л. Хто автор „Гуцулки Ксені"? // Музика.—1992.—№ 6.—С. 24—25; Рецензії на виставу „Шаріка" Барнича у Львівському акад. драматичному театрі ім. М. Заньковецької: Баран М. „Возвеселилися батьки, веселімося і ми...": [про прем'єру оперети] // За вільну Україну.—1995.—30 лип.; Верґелес Т. Прийшла „Шаріка" — повернувся Я. Барнич // Молода Галичина.—1995.—30 лист.; Єромін Г. Коли повертається краса: [про виставу „Шаріки"] Армія України.—1996.—4 січ.; Оберчук М. Оперета „Шаріка" на сцені драмтеатру // Культурне життя.—1996.—4 січ.; Кріль З. Повернення „Шаріки" // Літературний Львів.—1996.—№ 3—4.—Лют.

БЕРЕЗОВСЬКИЙ Володимир — дириґент і композитор. Доповнення: день, місяць і місце народження: 9 вересня 1882, с. Загіречко Жидачівського р-ну Львів. обл. Закінчив Українську чоловічу гімназію у Перемишлі (1905). Брав участь у музичному житті Чорткова (1942—1944 рр.).

БОБИКЕВИЧ Остап — піаніст і композитор. Доповнення: був сином священика, педагога і письменника Ол. Бобикевича, двоюрідним братом композитора Н. Нижанківського, одружений із сестрою Ос. Нижанківського. Юнаком переїхав до Стрия, де батько був парохом і викладав німецьку й латинську мови в гімназії. Закінчив Стрийську гімназію (1908). З дитинства мати навчала його нотної грамоти та гри на фортепіано, а пізніше — у проф. музики Левінського. Мав гарний тенор, був солістом гімназійного хору. Старшокласником акомпанував на репетиціях і концертах „Стрийського Бояна". У 1908—1912 рр. здобув у Відні фах лісового інженера. Там удосконалював гру фортепіано, брав участь у концертах зі своїм другом, співаком Р. Любинецьким, захоплювався музичним життям столиці. Працював (1912—1914 у Львові, акомпанував дириґенту „Бояна" М. Волошину, скрипалеві Є. Перфецькому. Був добрим піаністом. Перший твір для фортепіано написав у гімназії („Мелодекламація твору „Гамалія" Т. Шевченка). Солоспіви і хори почав писати 1920 р. (перший романс „Червоні маки", сл. В. Щурата). Його ліричні пісні вперше на естраді у Львові 1924 р. пролунали у виконанні з акомпанементом автора. Працюючи близько Варшави, брав лекції композиції у проф. консерваторії Рутковського. З 1950 р. жив на еміґрації у Мюнхені.

О. Бобикевич приятелював із співаками Марією Сабат-Свірською і В. Тисяком у Львові, а в діаспорі — з К. Чічкою-Андрієнком, Й. Гошуляком, Д. Йохою-Березинцем, М. Скала-Старицьким, які у своїх концертах виконували його солоспіви.

Твори: на еміґрації у Німеччині до ювілею Великого Кобзаря 1961 р. склав до видання збірку своїх солоспівів „12 пісень на слова Т. Шевченка" для соліста (переважно для баритона) з ф-но, серед них один дует і одне тріо (до цієї збірки ввійшли давніші і нові твори „І небо невмите"; „Думи мої", „Не тополю високую", „Марія", „Все упованіє моє", „Розрита могила", „Чи ми ще зійдемося знову" та ін.). За браком коштів збірка друком не вийшла. У 1954 р. видав у Мюнхені 15 пісень-солоспівів та для хору з ф-но. Серед них: „І остави нам долги наша" для баритона, сл. В. Яніва, „Ні, не співай пісень веселих", „Лагідні ночі", сл. Л. Українки, „Я не буду самотнім блукать", сл. О. Олеся, „О воленько, билинонько моя", „ О слово рідне", „Ллється море". Нової редакції зазнав його солоспів „Ми ідем з прокльоном в землю" (написаний 1943 р. у Львові). Фортепіанний супровід до вокальних творів був ним опрацьований майстерно і звучав чудово.

Дискографія: Солоспіви „Думи мої", „І небо невмите", „Марія", сл. Т. Шевченка, муз. О. Бобикевича в супроводі ф-но. Виконує Й. Гошуляк (бас)), ф-но Т. Ткаченко. Фірма „Ар-Сі-Ей Віктор" (Торонто, Канада, 1982).

Бібл.: Вечір пісень О. Бобикевича // Львівські вісті.—1943.—6 берез.; Автобіографія О. Бобикевича (1965) // Бандура.—1992.—№ 39—40.—С. 10—12; Медведик П. Бобикевич Олекса // УЛЕ.—К., 1988.—Т. 1.—С. 199; Гошуляк Й. Й свого не цурайтесь. Спогади, листування, матеріали.—Львів, 1945.—С. 68, 89, 108, 159, 164, 175; там само: Листи О. Бобикевича до Й. Гошуляка, 1964.—С. 245.

ВІТОШИНСЬКИЙ Ярослав — дириґент укр. гімназії у Львові, помер після 1945 р.

ГАЄК Андрій (1873—1949) — співак. У 1940 р. вивезений з дружиною із с. Глушина Бродівського р-ну до Сибіру, де й помер.

КИПРІАН Іван (1856—1924) — священик, автор церковних творів, дириґент, видавець. Уточнення: дата і місце смерти. Був капеланом УГА, помер як полонений на засланні в Сибіру — замерз 1924 р. у бараках

разом із 70 безпритульними дітьми-сиротами (яких готували до розстрілу). Ними він опікувався. Про це оповів очевидець священик К. Кухарук у „Спогадах" // „Голос Христа Чоловіколюбця".—1958.—№ 9.

КОССАК Михайло (1874—2 січня 1938) — театральний диригент і композитор. Уточнення: дата і місце смерти. Арештований 26 грудня 1937 р. у Кам'янці-Подільському. Рішенням енкаведистської „трійки" засуджений до розстрілу (протокол від 30 грудня 1937, № 26). Розстріляний 2 січня 1938 р. у Кам'янці-Подільському. Похований там же, у „братській могилі", яка тепер упорядкована. Реабілітований Хмельницькою обл. прокуратурою 30 липня 1989 р. (Матеріали редакції „Книга пам'яти", Тернопіль).

ОХРИМОВИЧ Іван (1894—червень 1942, Львів) — хоровий диригент. Уточнюємо дату і місце народження: народився 1894, с. Велдіж Долинського р-ну Івано-Франківської обл. (Див. Бойківщина. Історико-краєзнавчі нариси.—Париж; Нью-Йорк; Торонто, 1980.—С. 103). Навчався на філологічному факультеті Львівського університету.

Дискографія співу його львівського чоловічого хору „Сурма" „Ой три шляхи широкії", муз. Г. Топольницького, сл. Т. Шевченка.—Львів, 1936; „З окрушків" („Золоті зорі"), муз. О. Нижанківського, сл. Ю. Федьковича.—Част. 1, 2.— Львів, 1937; „Чорна рілля ізорана", народ. пісня.—Львів, 1936; коляда „Бог ся рождає". Обробка О. Нижанківського.—Львів, 1937.

РУДКОВСЬКИЙ Матвій — український і польський педагог, диригент, піаніст і композитор. Уточнюємо датування і місце народження та смерти, доповнюємо його біографію, називаємо ще його музичні твори. Отже: М. Рудковський народився 1819 р. у Тернополі — помер 1868 р. у Львові. (Див. Бажанський П. Історія руського церковного пенія.— Львів, 1890.— С. 67). За національним походженням — українець. Був дуже працьовитий. Брав участь (з квітня 1850) у молодіжних музичних розвагах, балах. Працював у Львові. Педагог музики і співу та диригент українського хору бурси Ставропігійського інституту (1843—1864), хору студентів Української духовної семінарії. Педагог музики і співу в закладах „Товариства навчання музики" та в реальній гімназії (1860—1867). Керував хором Успенської церкви (у 1855—1862 рр.). Був добрим піаністом, писав твори для фортепіано, часто на народні мотиви. Його твір для фортепіано „Коломийки" навіть виконували в німецькому театрі у Львові для балерини Міни Вернер. Називаємо ще його твори (відсутні у статті про нього в ЗНТШ за 1993, стор. 438): „Марш" на українські народні мотиви (1849). „Царю небесний" на вісім голосів (1851), „Дух святий", ре-мажор (1853) (цей твір зберігався у Н. Нижанківського у Львові). У збірці „Цвіти із наддністрянської левади" (з додатком нот) надруковане „Введення до дум" М. Рудковського.—Львів, 1852. Є це солоспів у супроводі ф-но для високого голосу на сл. І. Гушалевича. У пресі зустрічаються у програмах концертів такі назви творів Рудковського: „Думи мої", солоспів (див.: Співала М. Фіцнерівна в Тернополі // Діло.—1896.—26 квіт.).

Твори для ф-но: „Коломийки", шумки, фантазії, танці, пісні за народними мелодіями. З цього приводу наведемо анонімну рецензію його сучасника в „Зорі Галицькій" (1851, № 12): „Треба, — каже він, — щоб наші земляки якнайскоріше подбали про видання прегарних коломийок, написаних як нашими, так і чужоземними авторами, особливо улюбленим Рудковським, який свої фортепіанні твори, що складалися з фантазій (узятих із народних думок), також вступи до танців і народні танці, а саме: коломийки, шумки та співи, передав до пана міністеріяльного офіціяла Юлія Вислободського до Відня".

Церковні твори: Значна частина церковних творів Рудковського не є автентична, а „підклади українських слів“ (у деяких підкладали польських слів) під різні латинські та німецькі церковні композиції і пристосовані ним, диригентом, до співу українськими хорами. Зокрема, це він зробив із жалібними псальмами „Нас ради“, „Іскупіл ти єси“ та ін., що їх співав хор Духовної семінарії.

Бібл. (доповнення): Бажанський П. Історія руського церковного пенія.—Львів, 1890.—С. 68—69; Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині.—Львів; Нью-Йорк, 1994.— С. 60—62.

СЕМЕНІВ Олександр — концертний співак (ліричний тенор) і диригент. Уточнення: нар. 1888, Харківщина — помер 6 травня 1943, м. Зальцведель (Німеччина). Вокальну освіту здобув у Харківському училищі (клас Ф. Бугемеллі, 1906—1909). Удосконалював свою виконавську майстерність у Григорія Алчевського в Харкові.

ЧІЧКА-АНДРІЄНКО Клим — співак і педагог. Народився 1885 р. (а не 1887-го). Уточнено на підставі документального підтвердження піаністки Калини Чічки, доньки співака.

лише підкреслює, що початок серйозної пошукової роботи стосовно вивчення взаємозв'язків Стравінського та України триває. І хоча неможливо заперечувати справедливість вислову Р. Тарускіна, а саме: „Ніякі зусилля ніяких музикознавців ніколи не пояснять загадку генія Стравінського"[13], якраз Перший міжнародний фестиваль у Луцьку „Стравінський та Україна" став сильним поштовхом до багатьох новітніх досліджень невичерпного джерела творчих ідей одного з найзагадковіших композиторів XX століття.

Алла ЄФИМЕНКО

Українське музикознавство. Республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник / Упоряд. І. Пясковський.— К., 1991.— Вип. 26.— 267 с.

У 1991 р. вийшов друком збірник „Українське музикознавство", вип. 26. Проте з огляду на певні економічні труднощі цей збірник донині відсутній у наукових бібліотеках Західної України. У бібліотеці Музичного інституту ім. М. Лисенка також його не знаходимо. А слід визнати, що загалом статті, вміщені у збірнику, досить змістовні, багато із них торкаються питань малодосліджених ділянок музикознавства. Тому правомірно буде ознайомити коло музичної громадськости із змістом даного збірника, дати йому об'єктивну характеристику.

Статті, що увійшли до збірника, тематично розмежовані трьома розділами. Перший із них присвячений дослідженням з історії української музичної культури, другий пов'язаний з висвітленням шляхів розвитку сучасної української музики, і третю групу становлять статті з проблем теорії та історії музики.

Історичні межі зацікавлености серед музикознавців відходять до XVIII ст., підпорядковані науковому дослідженню музичної культури України XIX століття, на межі XIX—XX століть, а також першої та другої половини XX століття.

До групи тем з історії української музичної культури увійшли такі статті: Шевчук О. Музична україніка в контексті вітчизняної культури на межі XIX—XX століть; Конова О. Шляхи формування великих культурних центрів на Україні дожовтневого періоду (на прикладі музичного життя Харкова); Сокол О. Інтонаційні образи та національна характерність „Кобзаря"; Лисяна О. Опера П. Сокальського „Облога Дубно" і традиції „великої" історико-романтичної опери; Фрайт О. Програмність у фортепіанній творчості львівських композиторів 1920—1930-х років XX століття.

Під рубрикою „Сучасна українська музика" містяться статті: Пясковський І. Оновлення романтичних і постромантичних традицій в ладогармонічному мисленні Б. Лятошинського; Чекан Ю. Про два принципи організації образу світу (на прикладах української музики 1970—1980-х років); Сюта Б. Деякі чинники оновлення музичної драматургії творів українських композиторів 1970—1980-х років (на матеріалі камерно-вокальної творчости); Решетняк Л. До проблеми типології та

---

[13] Тарускин Р. Стравинский. Загадка гения // Музыкальная академия.— М., 1992.— № 4.

періодизації української фортепіанної фуґи; Швець Н. Про фортепіанний стиль В. Сильвестрова. Деякі спостереження (на прикладі Першої та Другої фортепіанних сонат); Суворовська Г. Еволюція жанрів в українській камерно-інструментальній музиці; Гончар Є. Семантична спрямованість оновлення деяких традиційних форм (на прикладі творів М. Скорика та А. Шнітке); Гливинський В. Драматургічні та стилістичні особливості симфонії О. Скрипника.

До кола проблем теорії та історії музики ввійшли такі праці: Глушенко Ю. Деякі аспекти тотальної імпровізації у контексті музичного виконавського процесу (на прикладі фортепіанних творів); Симонова Н. До проблеми жанрового інваріанту в музикознавстві; Полибіна-Малишкіна І. Нові музично-теоретичні ідеї та композиторська творчість М. Вериківського і М. Скорика; Приходько В. До вивчення синтезуючої функції фактури; Калашник М. До проблеми функціонування жанру сюїти в сучасній українській музиці; Деменко Б. Ритміка в жанрі болгарської музики; Щипачова І. Авторедакція як стильове явище в російській фортепіанній музиці.

Звернемось до характеристики окремих досліджень.

Стаття О. Шевчук цікава тим, що в ній статус музичної україніки піднято на рівень науки про музичну культуру, подано історичний екскурс так званого „українського питання", який доповнює і збагачує сучасні уявлення про культурний контекст минулого. В одному з аспектів музичної україніки цього періоду, що його порушує автор, а саме в питанні про музично-стильову цілісність культури, О. Шевчук відзначає: „... сьогоднішній рівень нашого музикознавства перебуває у тому стані, який забезпечує дослідження лише двох стадій музичної культури: народну (селянську) та п р о ф е с і о н а л ь н у, тоді як дві інші — міська побутова і у к р а ї н с ь к а   ц е р к о в н а   м у з и к а або недостатньо вивчені, або цілком випали з наукового обігу"[1]. Саме тут закралася велика помилка, оскільки дослідник не вважає церковну музику професіональним мистецтвом, а слід зазначити, що саме професіональна музика зародилася і сформувалася на основі церковного співу. Церковна музика — перші зразки професіонального музичного мистецтва. Отже, по-перше, церковна музика входить до поняття професіональної музики. По-друге, така висловлена теза свідчить і ще про те, що О. Шевчук мало орієнтується у наукових дослідженнях у галузі церковної музики, адже ми тепер справді можемо пишатися тим, що вже існують праці, архівні знахідки, розшифровки давніх матеріалів, присвячені вивченню церковної музики (наукові розвідки Н. Герасимової-Персидської, О. Цалай-Якименко, Ю. Ясиновського, Б. Кудрика та ін.).

Заслуговує уваги стаття О. Лисяної, в якій дослідниця прагне розглянути оперу П. Сокальського „Облога Дубна" в аспекті її стильового вирішення, визначити її позитивні якості і прорахунки. Є спроби проведення порівняльного аналізу з оперою „Тарас Бульба" М. Лисенкка на цей же сюжет. Але ж знову, як і в багато наших вітчизняних дослідників, О. Лисяна іде за інерцією минулих років: автор не може мислити поза російською культурою, згадуючи перший зразок жанру „великої" історико-романтичної опери у творчості М. Глинки (опера „Іван Сусанін")[2]. У даному разі якщо й варто торкатися традиції і першости у створенні такого жанру, то слід було б назвати твори західноевропейських

---

[1] Ш е в ч у к О. Музична україніка в контексті вітчизняної культури на межі XIX—XX століть // Українське музикознавство.— К., 1991.— Вип. 26.— С. 16—17.

[2] Л и с я н а О. Опера П. Сокальського „Облога Дубна" і традиції „великої" історико-романтичної опери // Українське музикознавство.— К., 1991.— Вип. 26.— С. 44.

композиторів: опери Мейєрбера, Обера та ін. Бо коли мова заходить про традиції „великої“ опери, то саме у творчості названих композиторів сформувався цей жанр, і їхні твори є найстійкішими зразками драматургії даного типу.

Цінним внеском у дослідження фортепіанної творчости львівських композиторів є стаття О. Фрайт. Фортепіанна музика львівської композиторської школи ще маловідома з огляду на певні суспільно-політичні обставини, але оригінальна за образним мисленням, високопрофесійним рівнем драматургічного розгортання. І тому звернення до такої теми досить цікаве й актуальне. Проте автор ні разу не згадує жодної розвідки в цій ділянці дослідження або можливо споріднених їй. Бо вже існують наукові спостереження, які торкаються питань львівської фортепіанної школи, творчости львівських композиторів на межі XIX—XX століть, першої половини XX століття, здійснені Н. Кашкадамовою, Б. Фільц та ін.

Окрім того, дослідник має сміливість стверджувати свою думку про фортепіанну творчість того чи іншого композитора на основі аналізу лише одного фортепіанного твору чи циклу. Так, наприклад, це стосується характеристики фортепіанної музики Н. Нижанківського, де береться до уваги сюїта „Листи до неї“, Ст. Людкевича (п'єса „Тихий вечір“), В. Барвінського (цикл „Любов“), М. Колесси (ноктюрн „Довбуш і Дзвінка“). Можливо, у такому разі слід було лише в аспекті ознайомлення проаналізувати чи охарактеризувати ті чи інші твори, виявити їх особливості, а не ставити собі за мету на основі поодиноких творів досліджувати фортепіанну творчість композиторів.

Маємо певні застереження до статті І. Пясковського, яка спрямована на виявлення романтичних традицій у творчості Б. Лятошинського, зокрема увагу звернено на ладогармонічні особливості мислення композитора. І знову ж дослідник повторює помилки радянської музикознавчої науки, в якій вимагалися неодмінний зв'язок чи наслідування традицій російської культури, а в даному разі і суттєвим для творчости Б. Лятошинського є втілення загальнослов'янських джерел.

Дослідник у сучасних умовах мислення (1991 рік виходу з друку збірника, в якому вміщена дана стаття) за інерцією застосовує радянську термінологію, пише, що прояв романтичних традицій у ладогармонічному мисленні Б. Лятошинського — це „якісно новий етап у розвитку романтичного напрямку в нових соціально-історичних умовах становлення творчого методу соціалістичного реалізму, що має інтернаціональне значення для розвитку проґресивного світового музичного мистецтва“[3]. Також постає питання, яку музику автор вважає проґресивним, а яку непроґресивним мистецтвом? Такі поділи є просто безпідставними і зайвими. Від науковців вимагається високопрофесійний рівень мислення, чіткість і ясність у висловлюванні думок та ідей.

Широке коло громадськости має можливість познайомитися із статтею Б. Сюти, яка присвячена проблемі оновлення музичної драматургії творів українських композиторів 1970—1980-х рр. (на матеріалі камерно-вокальної творчости). Хочеться відповісти, як дослідник тлумачить саме поняття „оновлення“. По-перше, на його думку, „оновлення“ — це є тенденція, внутрішньо притаманна професійній музиці. По-друге, це є активізація пошуків нових способів віддзеркалення дійсности в музиці. По-третє, це є тісний зв'язок із традицією, що є передумовою успіху му-

[3] Пясковський І. Оновлення романтичних і постромантичних традицій в ладогармонічному мисленні Б. М. Лятошинського // Українське музикознавство.— К., 1991.— Вип. 26.— С. 92—93.

зичного новаторства. По-четверте, це є ознака переважної більшости напрямків, що пов'язані з творчими пошуками[4].

Якщо проаналізувати кожне з визначень, то можна переконатися в тому, що перша, друга і четверта думки деякою мірою повторюють одна одну. Автор не пізнав суттєвих особливостей у поясненні терміну „оновлення". Тому його дослідження не є до кінця переконливе й довершене.

До проблеми оновлення звертається Є. Гончар в аспекті функціонування традиційних форм на прикладі творів М. Скорика та А. Шнітке. Автор дає можливість простежити, як на основі об'єднання найдавніших „організуючих" музичної форми — рондальности та варіаційности — виникла особлива форма — рондоваріантна. Дослідник пояснює спільність джерел складових елементів цієї форми, що проникають до музичної народної творчости. Втілення характерних рис рондоваріантної форми Є. Гончар розглядає на прикладі „Карпатського концерту" для оркестру М. Скорика та „Кончерто-гроссо" № 1 А. Шнітке.

Подальша стаття, яка ввійшла до розділу „Сучасна українська музика" — дослідження Л. Решетняк „До проблеми типології та періодизації української фортепіанної фуґи". Автор подає періодизацію української фортепіанної фуґи (перший період — 1950—1960-і рр., другий період — 1970—1980-і рр.). Це лише чітке розмежування цього жанру за десятиліттями, яке не має теоретичної основи пояснення. Згодом ми дізнаємось, що для першого періоду характерним є вплив хорової поліфонії, а для другого — інтерес до поліфонії і забутих поліфонічних жанрів. Але подальші міркування дослідника самі заперечують висловлену думку впливу хорової поліфонії на розвиток української фортепіанної фуґи в 1950—1960-х роках, про що читаємо: „Вплив модальности, серійности і стає чисто інструментальним у тематизації і фактурі"[5].

Хотілось би бачити погодженість поглядів науковця у констатації тих чи інших фактів.

Деякі зауваження стосуються визначення типів фортепіанних фуґ. Л. Решетняк подає типологію, в якій зустрічаємося з новим терміном типу фуґи, заснованим на тематизмі еволюційного складу. В даному разі слід було б охарактеризувати цей новий тип, пояснити суть еволюційного тематизму.

Цікаві спостереження стильових особливостей українських композиторів знаходимо у статтях Н. Швець та В. Гливинського.

Деякі аспекти тотальної імпровізації у контексті музичного виконавського процесу на прикладі фортепіанних творів розглядає Ю. Глушенко. Свої міркування автор моделює за допомогою символіки математичної логіки. За основу дослідник бере музику авангардизму. Ю. Глушенко знайомить нас з одним із явищ тотальної алеаторики — асоціативною імпровізацією, що є найбільш „змістовним" мистецтвом музичного авангарду. В статті висловалена теза, що асоціативна імпровізація може виникати не тільки як звукова реалізація рисунків та інструкцій композиторів-авангардистів, а й як практичне звукове відтворення візуальних конструкцій комп'ютера.

Аналітичний опис явища дає можливість познайомитися з використанням комп'ютерного моделювання і створення на базі його експертних програм. Дане

---

[4] Див.: Сюта Б. Деякі чинники оновлення музичної драматургії творів українських композиторів 1970—1980-х років (на матеріалі камерно-вокальної творчости) // Українське музикознавство.— К., 1991.— Вип. 26.— С. 80.

[5] Решетняк Л. До проблеми типології та періодизації української фортепіанної фуґи // Українське музикознавство.— К., 1991.— Вип. 26.— С. 129.

дослідження ще раз підтверджує думку Дж. Кейджа про те, що з часом, коли дедалі більше людей використовуватиме комп'ютер, відкриється можливість створення музики для кожного і кожним[6].

Нову сторінку у дослідженні музично-теоретичної системи Б. Яворського та М. Скорика спостерігаємо у статті І. Полибіна-Малишкіної, яка розглядає цю проблему на прикладі композиторської творчости М. Вериківського і М. Скорика. Проте слід уже напочатку зазначити, що в самій назві статті („Нові музично-теоретичні ідеї та композиторська творчість М. Вериківського і М. Скорика") закралася помилка. Автор порушує теорію ладового ритму Б. Яворського, що стала класичною (оригінальною) концепцією вітчизняного музикознавства, а також розглядає ладову систему М. Скорика, що є основою його книжки „Структура і виражальна природа акордики в музиці XX століття" (див. 1983 р.). Тому в назві статті слово „Нові" є зайвим. Проте дослідник детально аналізує втілення теоретичних концепцій Б. Яворського в „Чотирнадцяти маленьких прелюдіях для фортепіано" (вид. 1969 р.), які мають присвячення Б. Яворському та підзаголовок: „У гармонічній системі ладового ритму". Теоретичні погляди М. Скорика втілені на матеріалі аналізу Віолончельного концерту.

Безперечно, дана стаття торкається лише деяких сторін проблеми. Цікаво було б детальніше простежити взаємодію музично-теоретичних ідей та композиторської творчости в історичному аспекті, проаналізувати механізми цієї взаємодії.

Музично-теоретичним проблемам присвячені праці В. Приходько („До вивчення синтезуючої функції фактури") і М. Калашника („До проблеми функціонування жанру сюїти в сучасній українській музиці").

Аналіз синтезуючої функції фактури дає можливість простежити процеси фактурного синтезу виразових засобів. Водночас вивчення синтезуючих фактурних процесів досить специфічне: дослідник звертається передовсім до розгляду синтезованого комплексу (фактурні компоненти) та обраних композитором методів синтезу (прийомів та принципів фактурної організації матеріалу). Результати такого обстеження дають змогу наблизитися до розуміння закономірностей формування музичної інтонації, що і є завданням наукової і композиторської діяльности.

Збірник „Українське музикознавство" є одним з об'єктів громадської думки у знайомстві з науковими дослідженнями, пошуками і відкриттями. Попри численні позитивні показники щодо тематичної змістовности даного випуску „Українського музикознавства" треба визнати і деякі його вади в упорядкуванні. Слід пам'ятати, що збірник „Українське музикознавство" — це один із примірників малочисельної видавничої української музичної літератури. І тому, з огляду на певні об'єктивні обставини, величезна кількість праць, що стосуються розвитку української культури, лежить тривалий період неопублікована, не донесена до широкої громадськости, а натомість до даного збірника увійшли статті, орієнтовані на чужонаціональну культуру, зокрема російську — у праці І. Щипачової, болгарську — у праці Б. Демиденка, західноєвропейську — в Ю. Глущенка.

Але треба відзначити, що загалом, за винятком деяких поправок, наукові матеріали, що увійшли до збірника „Українське музикознавство" (вип. 26), свідчать про високий науково-професійний рівень українського музикознавства. Переважна більшість статей збірника присвячена актуальним проблемам музичного життя. Ми маємо можливість пізнати перші відомості про творчість молодих композиторів, прочитати перші розвідки в дослідженні музично-теоретичних кон-

---

[6] Див.: Артем'єв Е. Нотатки про електронну музику // Музична критика і сучасність. — К., 1978.— Вип. 1.— С. 210.

цепцій, зробити цікаві відкриття і спостереження з історії української музичної культури. Сподіваємось і висловлюємо щире побажання активізувати видання подальших збірників „Українське музикознавство", які й надалі будуть музично-теоретичним та музично-історичним підґрунтям вітчизняного музикознавства.

Оксана БІЛИК

Духовные стихи в рукописной традиции Вятского края. Инципитарий по материалам БАН и УрГУ / Составители: Л. Петрова, М. Казанцева // К истории книжной культуры Южной Вятки. — Л., 1991. — С. 78—93

Поява цього інципитного каталогу духовних віршів (фактично пісень) — проблема, яка вже давно назріла, причому не тільки в російській, а й в українській музикознавчій, фольклористичній та філологічній науках*. Тому й становить він значний інтерес для нас в Україні, де духовні пісні відомі щонайменше від кінця XVI ст.[1]

Відомо, що однією з передумов будь-якого наукового дослідження є необхідність створення ґрунтовної джерелознавчої бази. З огляду на це пошук та введення до наукового обігу нових джерел інформації становить великий інтерес, позаяк значна кількість рукописних списків (збірників) та наявних у них записів духовних пісень що чекає свого наукового вивчення передовсім з музикознавчого погляду. Щойно сказане стосується однаковою мірою російських та українських джерел. Тому одразу ж, при ознайомленні із вступною статтею до інципитного каталогу викликають певне заперечення категоричні міркування дослідниць про те, що ці пісні „давно відомі і історикам, і філологам, однак до недавнього часу використовували їх лише побіжно" (С. 78). Однією з причин такого „побіжного та ілюстративного" використання, власне, і є недостатнє, сказати б, однобічне, переважно з літературного погляду, дослідження рукописних списків духовних пісень. На жаль, цей недолік літературознавчого джерелознавства не подоланий і упорядниками рецензованого інципитарію, незважаючи на те, що Л. Петрова та М. Казанцева задекларували використання методу системного підходу до культурно-історичних явищ, який передбачає не вибіркове опрацювання будь-якої пам'ятки, а всебічне. Це тим більш дивно, що Л. Петрова та М. Казанцева визначають предмет свого дослідження як „комплексне джерело, бо поряд із словесною стороною воно охоплює (не завжди, але досить часто) також і музичну компоненту. А деколи до слова і мелодії додається ще й графічний образ, зафіксований мініатюрами, марґінальними малюнками і клеймами" (С. 78).

---

* Надалі користуватимемось терміном „пісня", адже духовні вірші у переважній більшості — це пам'ятки як поетичні, так і музичні.

[1] Доречно буде зауважити, що цьому археографічному дослідженню передувала спеціальна праця, присвячена російській духовній ліриці, яку підготували до друку Л. Петрова та Н. Серьогіна. Див.: Ранняя русская лирика. Репертуарный справочник музыкально-поэтических текстов XV—XVII веков.— Л., 1988.— 412 с.

тема „Жалібного маршу" є майже дослівною цитатою початкової теми „Слов'янського маршу" з півтоновим співвідношенням тональностей (сі-бемоль мінор — сі-мінор). А згадавши, що середня частина цього ж хору Лисенка є дуже близькою до теми Тріо із знаменитого „Похоронного маршу" з Сонати b-moll Ф. Шопена, можна стверджувати певну залежність твору Лисенка. Феномен цього явища автор рецензії досліджував у своїй праці „До питання стилю М. Лисенка: зв'язки із західноєвропейською музичною культурою[3] і має лише дотичний зв'язок із рецензованою працею. Але якраз один із взірців лисенківських запозичень став причиною неточности у праці Якова Сорокера.

Врешті відзначимо важливість виходу в світ англійською мовою книжки Я. Сорокера „Українські музичні елементи у класичній музиці". Ще до кінця не досліджена, проблема функціонування українських фольклорних елементів у різних музичних системах повинна була заакцентуватися; ще одним важливим наслідком публікації є те, що тепер цією проблемою зможуть зацікавитися зарубіжні дослідники. Рецензована праця є першою монографією, яка в такому обсязі висвітлює заторкувану тему. Здається, що її автор цілком досягнув поставленої перед собою мети: „викликати читацьке зацікавлення і заохотити фахівців продовжувати вивчення зв'язків між українською музикою і класичною музикою".

Роман СТЕЛЬМАЩУК

Юрій Ясиновський. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої XVI—XVIII століть. Каталог та кодикологічно-палеографічне дослідження. — Львів, 1996.— 623 с.

Виглядає символічним, що саме перед завершенням другого тисячоліття від народження Христа вийшла друком подвижницька 25-літня наукова розвідка Ю. Ясиновського, присвячена Ірмолоям — збірникам традиційного церковного співу України. Праця містить також пам'ятки білоруського походження, які, хоч і займають усього 7 відсотків від загальної кількости опрацьованих, побутували у спільному культурному річищі.

Церковний ірмолойний спів — найдавніша верства нашої професійної музики, яка почала формуватися з перших років запровадження християнства на теренах Київської Русі й активно функціонувала на наших землях упродовж цілого тисячоліття. Свого апогею це мистецтво сягає у ренесансно-барокову добу, у XVI—XVIII століттях, коли давня культура зазнає небувалого оновлення і бурхливого піднесення, зумовленого багатьма факторами. По-перше, кардинальною реформою музичної писемности в Україні, коли давні знамена-кулизми були замінені на сучасне нотолінійне письмо. По-друге, стрімким впровадженням загальної музичної освіти через братські школи, що сприяло професіоналізації і водночас демокра-

[3] Стельмащук Р. До питання стилю М. Лисенка: зв'язки із західноєвропейською музичною культурою. Машинопис.

тизації церковного співу. По-третє, появою друкованих Ірмолоїв, яка на наших землях почалася з видання саме ірмолойного репертуару (1700, 1709 рр.).

Праця Ю. Ясиновського вперше вводить у науковий обіг повний корпус уцілілих до нашого часу рукописних Ірмолоїв, а це близько тисячі пам'яток; сюди ж увійшли також рукописи, доля яких сьогодні невідома. Тож загальний обсяг опрацьованих Ірмолоїв становить 1111 рукописів, що виявляє фундаментальний пласт професійної культури України.

Ю. Ясиновський охоплює пам'ятки, що сьогодні зберігаються у багатьох країнах світу: у спеціальному покажчику архівів, бібліотек і музеїв (с. 5—17) перераховані, окрім України, Білорусія, Литва, Росія, Польща, Словаччина, Чехія, Угорщина, Румунія, Сербія, Болгарія, Ватикан, США і Канада. Широкою є географія українських міст, де зберігаються нотні Ірмолої: Київ, Львів, Харків, Одеса, Чернігів, Луцьк, Дніпропетровськ, Івано-Франківськ, Ужгород, Симферополь, Остріг, Біла Церква, Стрий, Почаїв. Абсолютна більшість їх опрацьована de visu і лише незначна кількість (трохи більше 30) — за літературою та даними респондентів (усі вони відзначені *, а їх перелік є у спеціальному покажчику на стор. 17).

Як випливає з дослідження, однією з національних ознак української ірмолойної практики є міцна „прив'язаність" Ірмолоїв до рідних теренів. Другою такою рисою є походження переважної більшости пам'яток із невеликих парафіяльних осередків — міст, містечок, сіл і навіть хуторів. Шкода лишень, що до Каталога не додано відповідної географічної карти з вказанням місцевостей створення та побутування цих рукописів; така карта наочно показала б густу мережу пунктів масового поширення Ірмолоїв на всіх українських етнічних землях.

Сам факт створення в Україні особливого типу гимнографічного нотованого збірника вибраних недільних і святкових співів свідчить про нарочите пристосування його до потреб „мирського", а не суто церковного і монастирського вжитку (адже в монастирях були обов'язкові щоденні відправи. Тому й зрозуміло, чому так мало знаходимо Ірмолоїв, пов'язаних із монастирями (лише 50). Дослідник переконливо показав ще й інше важливе призначення Ірмолоя як посібника для опанування дітьми та молоддю музичної грамоти на основі церковно-співочого репертуару. Матеріали Каталога й дослідження переконливо стверджують, що духовне виховання молоді здійснювалося значною мірою як духовно-музичне виховання завдяки стабільній практиці залучення шкільних хорів до щонедільних церковних відправ. Такі висновки збігаються з відомими свідченнями сучасників про активну участь у церковному співі під час відправ і світських парафіян, зокрема дітей і навіть козацького війська, що засвідчує справді глибинне проникнення у народ духовно-співочої культури. З дослідження Ю. Ясиновського довідуємося, що церковну нотну книгу Ірмолой купували і для родинного вжитку — переважно як підручник для навчання дітей музичної грамоти і церковного співу. При тому дослідник наводить чимало цікавих прикладів тодішнього „бартеру", коли, бувало, Ірмолоя купували „за вола", а це справді було недешево!

Надзвичайно ретельний опис кожної пам'ятки дає змогу читачеві зауважити й інші закономірності — наприклад, дуже високий рівень загальної мистецької грамотности в тогочасній Україні. Про це промовляють численні й різноманітні прикраси-мініатюри, гравюри, заставки, різні види художнього декору з яскравими народними елементами розуміння прекрасного.

48 фотоілюстрацій у кінці Каталогу добре засвідчують, що в нас у той час користувалися різними типами п'ятилінійного письма: це і гачкоподібні графічні форми, і ромбовидні, і власне квадратні, причому з широкою гамою варіантів. Завдяки тому рукописні Ірмолої і сьогодні дивують нас своїм яскравим нотно-ме-

реживним виглядом. Нотна каліграфія має чітко виражені індивідуальні риси. Все це можна трактувати як особливий прояв суто естетичної потреби переписувачів, які здебільшого не були професіоналами-скрипторами, а дидаскалами-вчителями, учнями і студентами, духовними та світськими особами (що особливо виразно помітне у спеціальному покажчику переписувачів Ірмолоїв, с. 493—497).

Тому не можна не погодитися з висновком дослідника про те, що тогочасне навчання на наших землях було комплексне, в якому суто дидактичні потреби вдало поєднувалися з мистецькими, естетичними. Ця практика породила особливий тип учителя-вихователя — дяковчителя, який навчав водночас і читати, і малювати, і співати. Чи не в цій глибоко народній та естетичній за своєю суттю педагогічній практиці давньої України, криються корені загальновідомої нині мистецької обдарованости нашого народу, не так „вродженої", як розвинутої через навчання.

Науковий опис рукописних нотолінійних Ірмолоїв укладений у вигляді каталогів за хронологією (с. 97—492). Сам опис кожної нотної пам'ятки складається з декількох блоків: сиґнатура та вихідні дані, археографічний опис, покрайні записи, розкриття змісту та вичерпна бібліографія. Кожна з цих позицій вдало скомпонована за допомогою цілої системи рубрикацій, що значно полегшує пошуки потрібної інформації.

Каталог супроводжує надзвичайно цінне дослідження цих пам'яток: „Нотолінійні Ірмолої як пам'ятки української гимнографії", в якому автор зосереджує свою увагу на джерельних, археографічних і кодикологічних аспектах. Варто окремо відзначити, що це перше подібне дослідження в музичній медієвістиці всього візантійського культурного ареалу. У дослідженні автор із глибоким знанням предмету та спеціальної теоретичної літератури порушує найрізноманітніші аспекти проблематики: генеза гимнографії та її кодикологічне структурування, фонд українських і білоруських Ірмолоїв, динаміка хронології, різні питання зовнішньої характеристики Ірмолоїв (папір, оправа, розміри книг, типи письма, способи датування, структурна організація кодексів, особливості мови словесного тексту та графіки письма, за якими виразно проступають національні риси і навіть місцеві діалекти), особливо ж власне музичні елементи — нотне письмо, особливості його графіки та динаміка розвитку (за хронологією та локальними територіями); систематизація та осмислення величезної кількости покрайних записів, характеристика мистецького декору та визначення його ролі у структурі книги, зокрема музичної. Дуже цікавими є висновки про особу переписувача і творця Ірмолоїв, діяльність якого вперше усвідомлюється як перехрестя суто прагматичних завдань (переписання кодексів) і творчої ініціативи редактора, укладача і творця церковних співів (с. 70—71); змінюється і його соціальний статус та професійна зорієнтованість (учитель церковного співу, реґент, дяк). Логічним є також розгляд друкованих Ірмолоїв як продовження і завершення рукописної традиції. Особливо цінними є спостереження і висновки про зміст Ірмолоїв як пам'яток церковно-пісенного мистецтва: автор переконливо показує їх ґенезу, функціонування у нових умовах і трансформацію у синтетичну антологію вибраних святкових співів.

З Каталогу та наукового дослідження Ю. Ясиновського читач одержує цілком нову і незвичайно різноманітну інформацію. Засвоєння такого об'ємного матеріалу полегшує ціла система спеціалізованих покажчиків (більше 20): імен переписувачів та місцевостей створення кодексів, точно датованих пам'яток, сюжетних мініатюр та окремо музичних сюжетів, імен малярів-декораторів, ґравюр та імен ґраверів, іменний і географічний покажчики та ін. Серед них центральними треба вважати покажчики суто музичного аспекту. Так, зміст рукописів та його музичний матеріал висвітлюється паралельно у трьох планах — за текстами, жанрами

і службами, за вказаними наспівами. В останньому особливо цінною є стилістична класифікація ірмолойного репертуару, як її окреслили самі сучасники.

Наприклад, численні вказівки конкретизують різні національні стилі у церковному співі України, отже, усвідомлення феномену національного було досить виразне. Серед національних наспівів абсолютно домінують русько-київський, болгарський та грецький; і лише в одиничних випадках зустрічаються сербський, молдаво-волоський, білорусько-литовський, московсько-російський. Привертають увагу наспіви, пов'язані з великими гимнографічними осередками в монастирях та певними етнолокальними територіями; в Україні — це києво-печерський, межигірський, скитський (тобто з Манявського скиту в Галичині), у Білорусії — супрасльський, слуцький, віленський, могилівський, кутеїнський, смоленський. Серед етнолокальних територій вирізняються волинський, острозький, кременецький, підгірський, львівський, куп'ятицький, глібовський, серед яких домінуючими є острозько-волинський і київські наспіви.

Дослідник уперше оприлюднює відомості про авторські гимнографічні наспіви, пов'язані з іменами відомих церковних і культурних діячів — Мелетія Смотрицького, Йова Борецького, Йосафата Кунцевича, Лазаря Барановича.

Праця Ю. Ясиновського вражає не тільки новизною і багатством та повнотою джерельного матеріалу, а й ґрунтовністю та різнобічністю наукового опрацювання. Цілком очевидно, що вона сприятиме цілій низці конкретних і вузькоспеціальних досліджень у майбутньому; тому значимість цієї праці як фундаменту нової самостійної галузі в музикознавстві безсумнівна. Звідси і наші побажання наприкінці.

По-перше, уже сьогодні ясно, що Ю. Ясиновський вибудував монументальні обриси ще не вивченого найдавнішого пласту нашої писемної професійної культури, яка розвивалася паралельно з тогочасною народною творчістю, брала з останньої виразні народно-національні риси, але й водночас впливала на фольклор та інспірувала в ньому нові творчі імпульси й новотвори. Тому хочеться побажати, щоб паралельно до існуючої програми вивчення та популяризації фольклорної спадщини було створено аналогічну програму комплексного вивчення і популяризації наших гимнографічних церковних співів як найглибшого пласта професійної музики України.

По-друге, беручи до уваги, що книжка Ю. Ясиновського — це подія не лише в українській музикознавчій науці, а й помітне явище всієї слов'янської та візантійської науки, було б доцільно скористатися з факту появи в Україні першої праці такого рівня і значимости для заснування спеціальної музикознавчої премії, яка б, наприклад, могла мати ім'я видатного композитора і педагога-просвітителя Миколи Дилецького, та відзначити нею рецензовану працю.

Поява цієї книжки була б неможлива, якби не спонсорські датки та пожертви. І тому хочемо назвати імена цих меценатів: владика Роберт Москаль (США), отець-василіянин Боніфацій Мальований (Канада), подружжя Віра і Нестор Юрчуки (Канада).

Віталій КИРЕЙКО

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ